

Noviembre 1991



Escriben sobre Mozart (1765-1791):

Fernando Fraga, Blas Matamoro, Enrique Martínez Miura y Verónica Almaïda

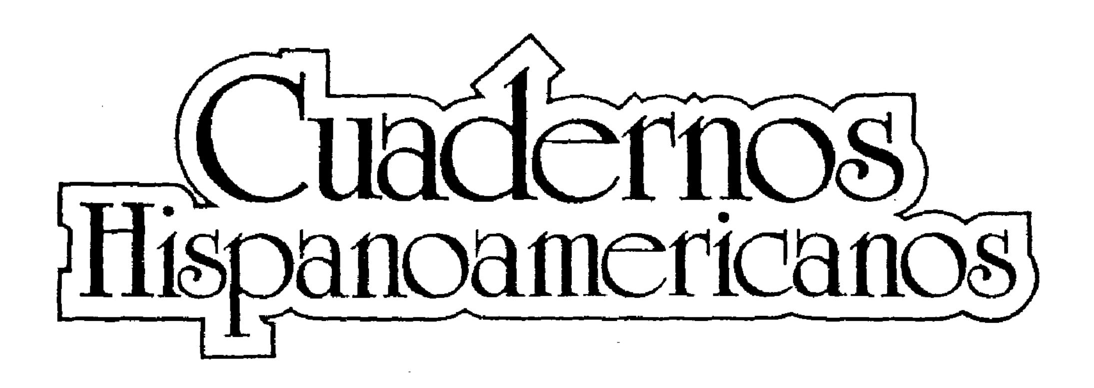
Pablo Antonio Cuadra
Johana Mostega (La ciudad y el río)

Alberto Rubio y Mora
Los jesuitas-en Baja California

Félix Grande
Tres fichas sobre flamenco

Santiago Kovadloff
El ciudadano Rimbaud

Cartas de **Colombia, Chile, México Perú** y **Uruguay**



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

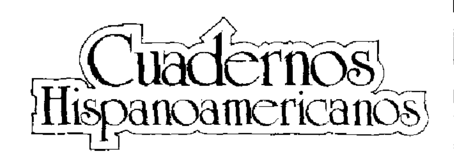
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

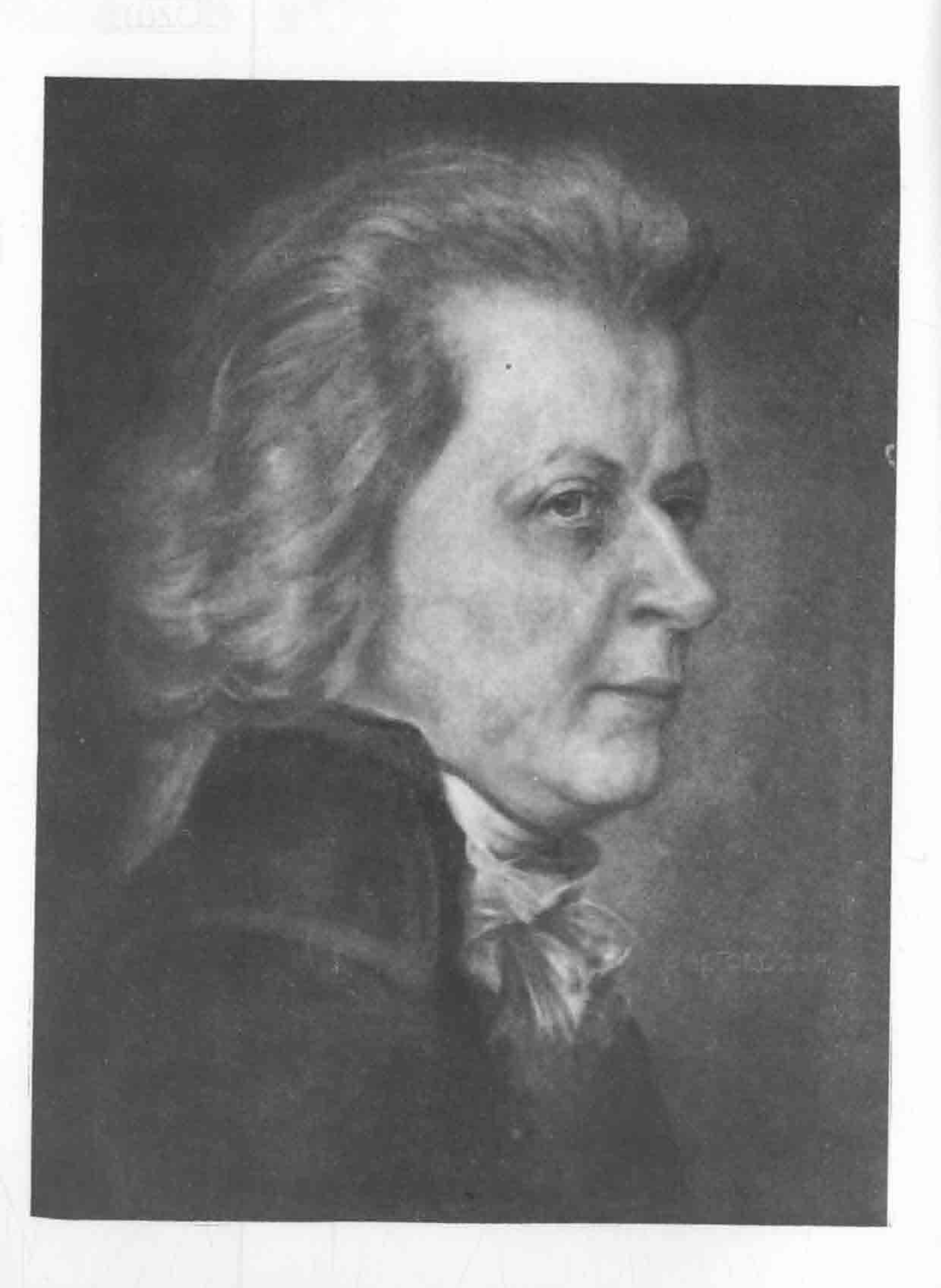
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



497

497 Cuadernos Hispanoamericanos

MOZART



Mozart y sus cantantes

Mozart compuso más de seiscientas obras (Koechel *dixit*). Cultivó todos los géneros hasta entonces frecuentados y empleó los recursos instrumentales que la época conocía, aunque tanto aquéllos como éstos gozasen en la dedicación creadora diferente aplicación, dadas las preferencias del compositor. Lo que destaca, dentro de la densa y diversificada obra, es la presencia de la voz humana. Mozart amaba y privilegiaba el más primordial de los instrumentos y, lógicamente, tal inclinación tendría oportuno reflejo y entidad en su corpus creativo.

Esta afición por la voz (y por su mejor exposición musical, cúmulo de oportunidades para la misma: la ópera), le llegó a Mozart a edad temprana. Pensemos en la fascinación que para un niño puede suponer una representación teatral con música, cuando ese niño es precisamente un compositor privilegiado que archiva en una cabeza esponjosa el arte de los sonidos con una absorción milagrosa, la brillantez del mayor de los espectáculos. Es el efecto que en este siglo ha despertado el cine, (y luego la televisión) para la imaginación y el desarrollo de la mente infantil.

La afición por el canto cristalizó en Mozart ya en 1764 (tenía ocho años; Mozart necesitaba ganar tiempo al tiempo, ya que su periplo vital no iba a ser largo). En el viaje profesional, de corte en corte, exhibido por el padre como un saltimbanqui, llega a Londres y ahí conoce y fascina al último hijo del gran Bach y la fiel Ana Magdalena, Johann Cristian. El *Bach de Londres,* como se le conoce, era un compositor completo, como cualquiera de la época que se considerara como tal, es decir, que escribía todo tipo de música, pero sus mejores empeños los aplicaba a la ópera. Bach junior había estudiado con el padre Martini en Italia y este dato conviene retenerlo porque Mozart también recibiría posteriormente consejos y recomendaciones del oráculo aquel, un franciscano inteligente y laborioso. Mozart conoce en Londres, y a través de Bach, a un famoso castrado del momento, Giovanni Manzuoli. Con tal ilustre representante, Mozart aprende los rudimentos del canto, lo cual es suficiente para él. Su genio suplirá lo restante.

El interés por la voz humana cantada y la fascinación por la ópera trabajan como una droga en la fantasía del compositor salzburgués, desde que Bach y Manzuoli siembran la semilla en su fértil actividad creadora. Se conserva una carta particularmente to-

cante donde el músico expone su disposición para la escritura operística. Tiene fecha del 4 de febrero de 1778 (22 años), y está dirigida a su progenitor, Leopoldo, quien en esa ocasión no pudo acompañar al hijo en otro viaje de exhibición. Está escrita en Mannheim, donde Mozart se ha detenido por un tiempo, camino de París. En la carta, después de opinar sobre espectáculos y cantantes vistos y oídos, dice textualmente: «Le ruego que haga lo posible para que vayamos a Italia, ya conoce mi mayor deseo, el de escribir óperas... Me siento envidioso de todo aquel que compone óperas.»

Toda la vida del compositor estará marcada por esta ansiedad, más o menos satisfecha, ya que las circunstancias mandaban y, a menudo, le fueron adversas, pero no lo suficiente para impedirle crear sus obras maestras, como es obviamente sabido. Mozart, en balance definitivo, compuso alrededor de dos docenas de obras para la escena. Utilizamos la palabra *alrededor* porque alguna de esas obras contabilizadas en el número, son híbridas; otras no alcanzaron culminación. Y así incluimos *L'oca del Cairo, Lo sposo deluso* y *Zaida*, inacabadas; como también lo hacemos con *Betulia liberata*, un oratorio susceptible de representación escénica, como se ha hecho en bastantes ocasiones, y la adaptación (mejor, arreglo) de *Acis y Galatea* de Haendel.

Mozart, escritor de teatro musical, tocó además, todos los géneros del oficio, desde el *Singspiel*, a la Ópera Seria. Con el primer bloque de obras abrió el camino a la ópera en lengua alemana, es decir a Weber, Lortzing y Wagner; con el segundo elevó el género a cotas inmensas, agotándolo para siempre.

¿Cómo entendía Mozart la ópera? ¿Cómo pensaba que debía ser compuesta y representada? A estas preguntas se intentará dar respuesta, a través de dos caminos: el de la relación de Mozart con el cantante y el de qué idea tenía el compositor de lo que debería ser una obra musical destinada a una escena.

En una ocasión escribe Mozart a su padre que «le gustaba que el aria de una ópera estuviera exactamente adaptada a los medios del cantante al cual iba destinada, como un vestido bien hecho». Está clara la filosofía mozartiana. Ello puede inducirnos a creer en un sometimiento exagerado a las posibilidades del intérprete, desnivelando la unidad y equilibrio de la obra. Ha de recordarse asimismo, en este sentido, que Mozart componía arias para sus cantantes amigos, destinadas a ser incluidas en óperas de otros compositores. Así son famosas las que compuso para títulos de Pasquale Anfossi; las de *El curioso indiscreto* sobre todo. A través de su correspondencia seguimos aprendiendo preciosos datos acerca de la relación con sus cantantes. Mozart se preocupa de conocer la psicología de los intérpretes, primero, y sucesivamente las particularidades de su voz. Esto le llevaba siempre a preocuparse de no herir sus susceptibilidades, siempre dispuestas a emerger, y a componer pensando, a menudo, en las facultades de lucimiento de esas voces. Cuando escucha a un cantante, sabe luego escribir acerca de sus cualidades, con observaciones profesionales, donde se pondera no sólo su vocalidad sino la disposición o el valor que da al texto dramático. Entonces, ¿cómo pensaba Mozart que debería ser un buen profesional del canto? Siguen sus cartas dándonos respuestas. Estima la parte virtuosística, el *diminuendo,*



la facultad de trinar, la agilidad, la coloratura. En particular, en una ocasión, critica a una soprano por no poseer *la messa di voce* (sostener con un mismo *fiato* un período que se inicia *piano,* paulatinamente se engrosa el sonido para de nuevo, paulatinamente, adelgazarlo). Pero también, Mozart resalta algo muy importante en una época donde el virtuosismo agotaba otras expresiones musicales: la expresión. Así a Aloysia Weber le recomienda en 1778, que para cantar se sumerja completamente, seriamente, en el papel que va a interpretar, imaginando que ella es esa persona, partiendo siempre del sentido y el vigor de las palabras. Son consejos precisos que muchos cantantes han pasado por alto, antes y ahora, como si la música mozartiana, por su propia y soberana belleza, sólo fuera eso, música, y no también expresión dramática.

Aquella sumisión sastreril del aria a la voz *(como un vestido a la medida),* puede hacernos pensar en conclusiones erróneas. El que una página se adapte a los medios de que dispone un intérprete es compatible con las ideas globales que el compositor tenía de la unidad de la obra. Para él, una ópera ha de ser una suma ideal de música y teatro. Es decir, una partitura donde el que canta (con estilo e inteligencia, por encima del tributo a un virtuosismo hueco), sirva a una obra donde se equilibran dos factores interdependientes, palabras y notas, que caminan paralelos a la consecución de un espectáculo teatral, que como tal mantenga, potencie y culmine una acción escénica. Un ejemplo de que la *vestimenta* vocal del cantante no está reñida con la visión total de la obra, se encuentra en este dato. En *Idomeneo,* Mozart, en contra de la opinión y exigencia de su protagonista, el famosísimo Anton Raaf, compuso para determinado momento de la acción, un cuarteto *(Andrò ramingo e solo)* más apropiado para reflejar la situación anímica de los personajes, en lugar del aria que el citado intérprete quería (y que probablemente figuraba en el texto caduco de Giambatista Varesco).

Después de estas ideas generales, orientativas del quehacer operístico mozartiano, parece interesante ocuparnos de los restantes que Mozart tuvo como colaboradores, haciéndolos por categorías vocales, por las diferencias de tratamientos y afinidades del compositor con las mismas.

Los castrados

Esta tipología vocal, mítica y vilipendiada, arquetípica del siglo XVIII, conocía en la época mozartiana una progresiva decadencia. El período de mayor esplendor de esta vocalidad se había cumplido entre los años 1730 y 1750. A pesar de la decadencia citada, la supervivencia de los *castrati* llegaría a principios del siglo XIX con Rossini y Meyerbeer y, en territorio eclesiástico, hasta el XX (Alessandro Moreschi), pero ya estos últimos intérpretes fueron sólo un palidísimo reflejo de aquellos del período áulico. (Recordemos como curiosidad que Wagner (!), quería que su siniestro personaje Klingsor de *Parsifal* fuera estrenado en 1882 por el castrado de la Capilla Sixtina, Doménico Mustafá).

Mozart admiraba las proezas vocales de los *castrati*. De hecho el famoso motete *Exultate jubilate*, está dedicado a un representante conspicuo de tal vocalidad, Venancio Rauzzini, y como correspondía, el *allegro* final incluye oportunidades para el brillo canoro, aunque en términos bastante equilibrados. En realidad, y por datos de diversa fuente (opinión escrita, realizaciones prácticas), Mozart se inclinaba por la voz de soprano y luego por la de tenor.

Directamente, Mozart tuvo algunos contactos con representantes de esta cuerda canora; son los que vamos a considerar seguidamente. Ya se habló del encuentro londinense de Mozart y Manzuoli, esforzado alumno y ocasional profesor de canto. Digamos antes, que Mozart no tuvo oportunidad de componer para los dos grandes nombres de la época: Luigi Marchesi y Gasparo Pacchierotti. Al primero se refiere el músico en carta a su padre de 1780, donde le relata su romántica (antes de tiempo) muerte. Marchesi, a pesar de las carencias, era un perfecto amante de una cierta duquesa italiana. Enterado el marido, apresó al cantante, dándole a elegir su muerte: asesinato por unos matones o el veneno. Marchesi eligió el veneno, porque era un *italianino pusilánime*, según Mozart, quien termina la carta con un gran elogio: «¡Lástima de cantante tan excelente!».

Mozart fue generoso con Manzuoli y sus asesoramientos vocales. Le dedicó un aria con texto sacado del *Ezio* de Metastasio, una de sus primeras composiciones vocales, *Va dal furor portata*. Por ese período, con apenas diez años, el compositor, para demostrar su competencia, debía realizar alardes como el siguiente. En una reunión palaciega se le traía la edición completa de los textos metastasianos (voluminosa aportación), y al azar se abría cualquier tomo. Donde caía la página era el texto sobre el cual el niño iba a componer el aria. Escalofriante.

Giovanni Manzuoli nació en Florencia en 1725. Después de los disciplinadísimos estudios y habiendo logrado por toda Europa fanáticas adhesiones en los teatros, había recalado en Londres, donde a la llegada de los Mozart en 1764, era el ídolo de la capital. Recordemos que años atrás esa ciudad fue sede de las grandes voces reclutadas por Haendel para sus empresas operísticas. Burney, el musicólogo viajero, dejó escrito de Manzuoli que era la voz más potente y rica que había escuchado desde Farinelli. Precisamente este Farinelli, español de adopción, trajo a Manzuoli a cantar en nuestro país en dos ocasiones. A Manzuoli dedicó el *Bach inglés*, la ópera *Adriano en Siria*, un tema recurrente en la práctica barroca; el *castrato* estrenó también, obras de otros compositores, cual Jommelli, Galuppi, Dietersdorff y Duni. Mozart acuñó un neologismo a propósito del cantante, el de *Manzvolisch*, referido a su forma de cantar. Pero le criticó por sus desmedidas exigencias económicas. Manzuoli terminó sus días en 1782, como cantante de cámara del Gran Duque de Florencia. Después del encuentro londinense, Mozart y Manzuoli se volverían a ver en Milán para el estreno de la pastoral *Ascanio in Alba*, de la cual el castrado sería protagonista. Por esa época, Manzuoli contaba 46 años y gozaba entonces de un registro grave, carnoso y aterciopelado. Mozart aprovechó la oportunidad escribiendo su parte en potencia-



ción de ese registro. Hoy día, suele cantarlo un tenor con buen centro vocal. La tesitura del papel de Ascanio contrasta con la de otro personaje de la obra, también concebido para castrado (el menos relevante Adamo Solzi), que es muy agudo y precisa voz cristalina.

Venancio Rauzzini, que ya ha aparecido por estas líneas, estudió en Roma; allí se había trasladado desde la región de *Le Marche,* donde había nacido en 1746. En la ciudad papal, pertinaz con la prohibición a las mujeres de subir a un escenario, debutó con 19 años en el teatro Valle, con una ópera de Piccinni, *El fingido astrólogo.* Así comenzó una brillantísima carrera, con especial y continuada permanencia en Londres, como su anterior colega Manzuoli. Bello y perturbador, Rauzzini era un mujeriego impenitente. Después de una larga temporada en Munich hubo de abandonar la ciudad precipitadamente por problemas de faldas. Burney no es muy elogioso con el arte de Rauzzini, aunque no es corto en alabanzas cuando habla de su potencia vocal. Pero, según otras fuentes, con este castrado se inicia un nuevo estilo en el arte de esa vocalidad; se abandona un tanto la proeza canora para sustituirla por una preocupación mayor por el texto, redundando en mejor expresividad. Unido esto a la imaginación y elegancia del canto de Rauzzini, no es de extrañar que su arte entusiasmara a Mozart, que escribió para él (aparte del ya recordado *Exsultate),*el papel de Cecilio de *Lucio Silla,* que cuenta con bellísimas, a la par que emotivas páginas, como *Ah si a morir mi chiama.* Rauzzini fue castrado sopranista y, cuando fue perdiendo perfiles superiores en la voz, castrado contraltista. Compositor y profesor de canto, enseñó a Nancy Storace, de quien se hablará pronto por su afectación a la vida y obra mozartianas. Murió en 1810.

Vincenzo del Prato era contemporáneo exacto de Mozart, es decir, nacido en 1756, original de Imola, algunos kilómetros más abajo de Salzburgo. Con este cantante, Mozart se expresa contradictoriamente. En algún momento le llama *mi querido amigo;* otras veces se queja de que tiene que enseñarle una a una, todas las notas de *Idomeneo,* ya que no sabe hacer una cadencia y su voz es desigual, algo raro pues la formación de los *castrati* era exhaustiva y concienzuda. (En realidad la amistad y la falta de preparación pueden ser compatibles, con respecto a la relación Mozart-Del Prato). Siguiendo con el aspecto negativo de esta relación, Mozart se refiere a del Prato llamándole tunante y corrompido hasta la médula (esta corrupción puede entenderse tanto económica como sexual). En otra carta al padre, aparece el castrado definido como mal actor, sin vigor ni entusiasmo en el canto recitativo. Mozart había pensado para Idamante, en Francesco Ceccarelli (para quien compondría arias de concierto), que era empleado del Arzobispo de Salzburgo y esta ocupación le impidió desplazarse. Las recriminaciones de Mozart a del Prato pueden venir un poco debidas a los nervios de los ensayos, porque a pesar de los últimos añadidos a su gestión canora («se queda sin aire a mitad del aria, no entra a tiempo, no entona, no tiene método ni sentimiento, la voz no sería tan mala si no la situara en el cuello, en la garganta»), el músico compuso para el cantante arias de belleza y emoción considerables. Un ejemplo es

el número 2 de la partitura de *Idomeneo,* la página *Non ho colpa e mi condanni.* Pero quizás ese patetismo aflora mejor en frases sueltas en conjuntos, como en el cuarteto ya traído a colación, *Andrò ramingo e solo* (el número 21), cuya frase inicial sirve de colofón al magnífico fragmento, solitaria y expectante la voz, creando un clima soberbio. La carrera de Del Prato fue más restringida internacionalmente que la de los dos cantantes anteriores, permaneciendo en Munich durante 25 años, pagado con sueldo de fábula. Mozart colaboró con otros *castrati,* pero fueron nombres menores; ello les excusa de aparecer en estas páginas.

Los tenores

En la obra mozartiana podemos encontrar tres tipos de papeles para la vocalidad tenoril: el tenor de Ópera Seria (Idomeneo, Tito, Mitridate, Silla, principalmente), el tenor cómico (Monostatos, Basilio, Pedrillo, Don Anchise y Belfiore, entre otros) y el tenor *di grazia* o *el amoroso protagonista* (Belmonte, Ottavio, Tamino, Ferrando). Cada uno con sus características peculiares. El primer grupo destaca por el canto *di sbalzo,* o sea, abundantes saltos de octava, a lo alto y a lo bajo, y considerable coloratura. El segundo tipo corresponde al prototipo de un protagonista de ópera bufa o cómica. Ofrece mayor interés el representante del tercer grupo, como precursor de la vocalidad tenoril de los primeros años del siglo diecinueve. Estos personajes precisan una voz disciplinada que corra con elegancia y naturalidad, utilizando normalmente su registro medio, con un *legato* y un fraseo igualmente depurados. La subida al agudo, no suele ser inquietante, ya que su nota más elevada acostumbra a ser un La 3. A veces ha de tener algo de virtuosismo, como Ottavio en *Il mio tesoro* (el traje mozartiano: en el estreno vienés, el tenor no tenía esa disciplina y el músico cambió el aria por *Dalla sua pace;* hoy día, el personaje canta las dos páginas) o Belmonte en *Ich baue ganz* (que suele cortarse, según capacidades del intérprete). Hay que decir que el tenor cómico, de escritura vocal sencilla y central, a veces puede ser perturbado por páginas tramposas, como Pedrillo en *El rapto,* que tiene *Frisch zum Kampfe* de escritura inopinadamente aguda.

Veamos ahora a los representantes de la cuerda tenoril con los que Mozart contó en su periplo operístico.

Guglielmo d'Ettore fue probablemente el primer tenor importante que apareció formando parte de un elenco mozartiano. De nuevo, es Charles Burney con sus crónicas musicales viajeras quien nos facilita datos sobre este tenor. Era de vocalidad virtuosística y para el citado musicólogo, el mejor cantante italiano de su generación (la de 1750), al lado de Antonio Prati y Giuseppe Tibaldi. Tibaldi estrenó Aceste, el sacerdote de Venus del *Ascanio in Alba* en 1771, papel por debajo de sus posibilidades; esa es la razón de que no tenga en estas líneas un apartado propio. Burney en el terceto que destaca no incluye otro nombre, que aquí añadimos, Arcángelo Cortoni,



un tenor de agudos brillantes. En esto corría paralela su fama con D'Ettore, puesto que Mozart para Mitridate le exige alcanzar en varias oportunidades el Do 4, que en aquel entonces, como se sabe, se alcanzaba en *falsettone* (el Do llamado de *pecho* tendría que esperar unos ochenta años más). Ettore (que a veces figura como Ettori), destacaba tambien por su facultad en el canto *di sbalzo* (es decir, fácil en los saltos acrobáticos de octava, donde es tan habitual perder la entonación). Así, en las arias *a medida* (el compositor, incluso, reescribió algunas para contentar al intérprete), Mozart obliga (diríamos, permite) a la voz saltar del Mi 2 al Si 3, o del Do 2 al La 3. Acrobacia hoy imposible, quizá sólo permisible a un tenor de las características del americano Rockwell Blake.

Un papel para tenor escrito por Mozart y de similitud canora con el de Mitridate en el de Lucio Silla, para la ópera del mismo título. En esta ocasión, Milán 1772, no contó con un protagonista a la altura de las circunstancias. Bassano Morgnoni fue llamado a última hora para hacerse cargo del difícil papel, al ponerse enfermo un tal Cordoni, inicialmente previsto. Morgnoni tenía buena voz, pero era un actor pésimo. Mozart se desesperaba de sus torpezas en escena. El día del estreno, mientras Giunia (a cargo de la espléndida Anna de Amicis), cantaba *Dalla sponda tenebrosa,* la actuación de Silla, debía de motivar el cambio de *tempo* de la página (de *andante* a *allegro),* es decir, del patetismo a la ira. Pues bien, fueron tales los gestos del tenor, de complicados y absurdos, que el público creyó se trataba de un intento de puñetazo de Silla a Giunia. Ello provocó tal jolgorio en la sala que la soprano acabó la página a la carrera, sin rendir todo el resultado que la bellísima aria allanaba a su talento. Lo cuenta Mozart en una carta, indignado, pero con algún eco de la hilaridad del momento.

La clemenza di Tito es la penúltima ópera mozartiana. Con ella puso un irreversible punto final a la Ópera Seria, musicando un empolvado texto metastasiano. La estética del género *serio* poco desarrollo le ofrecía entonces al talento del músico, pero la partitura de *Titus* no tiene desperdicio: bella, intensa y variada. Una envoltura nueva y luminosa para un contenido pálido y caduco. Su personaje central, para voz de tenor, ya no es el virtuoso a lo Mitridate o Silla (ni Scipione, ni Aceste). La tesitura es más central; el virtuosismo está muy mitigado cuando se le exige (en realidad sólo en el aria *Se all'impero, amici miei* de acto II). El creador de Tito fue Antonio Baglioni, (Praga, septiembre de 1791). Baglioni había sido cuatro años atrás el primer Don Ottavio del *Don Giovanni;* de ahí cierta similitud de tesituras en los dos personajes. Baglioni pertenecía a una familia de cantantes, desde su padre Francesco, intérprete especialista de óperas bufas, a sus cinco hermanas, Giovanna, Clementina, Constanza, Camilla y Rosina, todas sopranos. Hábil en el canto vocalizado era Baglioni (la prueba: Mozart para el estreno vienés del *Don Giovanni* sustituyó *Il mio tesoro* que tiene vocalismos por *Dalla sua pace,* para no complicarle la vida al tenor de esa función: Francesco Morella). Pocos datos ofrecen las crónicas de este tenor que ha pasado, sin embargo, a la historia por esta doble vinculación recordada con las óperas de Mozart. La escritura del salzburgués, que fue pródigo con Tito y Ottavio, nos permite pensar que Baglioni tenía línea de canto y ésta era elegante y transparente.

El tenor más famoso que colaboró con Mozart fue sin duda Anton Raaf. Raaf y Mozart concurrieron a propósito del estreno de *Idomeneo,* Munich 1781. Mozart sumaba veinticinco años; Raaf sesenta y siete, edad muy provecta, parece, para su cuerda. Raaf era intérprete de vieja escuela y fue Idomeneo su despedida (gloriosa) de la escena. La voz de este tenor se distinguía por la belleza y dulzura del timbre, a lo que el intérprete añadía una capacidad técnica endiablada. Especialmente era famoso su trino, recurso ornamental difícil para un tenor y que prácticamente ha desaparecido de la cuerda desde Hermann Jadlowker (1877-1957), aunque hoy intentan recuperarlo (aún les queda imperfecto) dos magníficos cantantes americanos, el ya citado Rockwell Blake y Chris Merrit. Volviendo a Raaf, se cuenta que en ocasiones las orquestas eran incapaces de rivalizar, de seguir su canto en los pasajes virtuosísticos. En la vida privada, el tenor era religiosísimo hasta la mojigatería, dando limosnas desorbitantes y rezando el rosario entre bambalinas. Raaf heredó del canto de los castrados la aureola legendaria que mitificaba a muchos de ellos, llegando a narrarse de él cientos de sucesos milagrosos, como la curación en Nápoles de una princesa, aquejada de una depresión crónica tras la muerte del marido. (La curación se supone que fue por vía musical y canora; dada la conventual religiosidad del tenor no hay cabida a otro tipo de terapia).

En el momento del encuentro con Mozart, Raaf, con aquella edad, no era, lógicamente, el intérprete de los grandes días. Ya cuatro años atrás del estreno de *Idomeneo,* Mozart lo había escuchado en Mannhein, encontrándole horrible de voz y torpísimo actoralmente. Esto no impidió al músico entonces, dedicarle un aria para insertar en el *Artaserse* de Hasse, *Se al labbro mio non credi,* que necesita derroche de línea, fraseo, virtuosismo y fiato: todo un *tour de force.* Raaf había estudiado con el famosísimo castrado Antonio Bernacchi, al mismo tiempo que otro reputado representante de dicha vocalidad, Tommaso Guarducci. Aquí se encuentra, en estos estudios, la sólida formación canora del tenor, en base, sobre todo, a una extensión prodigiosa.

En el momento en que se encontraron Mozart y Raaf sabemos las dificultades vocales en que se hallaba la vieja gloria por las numerosas cartas que el músico envía durante los ensayos de la ópera. Todas detalladas sobre el quehacer y desenvolvimiento de los ensayos, cargados de quejas. Algunas de ellas, destinadas a la inhabilidad del tenor. Pero esta incapacidad, a la postre, se refiere más a la torpeza actoral de Raaf (Mozart siempre achacará esto a los intérpretes de vieja escuela) que a la aptitud vocal, porque, aunque criticada, no impide al músico componer un aria llena de dificultades, *Fuor del mar,* que posteriormente hubo de aligerar de compromisos para intérpretes sucesivos. Esto puede hacernos pensar que, pese a la edad, Anton Raaf seguía siendo un maestro.

Pasemos ahora a los tenores mozartianos *sui generis,* o sea, aquellos papeles que mejor definen el mensaje tenoril del compositor, los del tercer grupo anteriormente señalados: Ottavio, Ferrando, Tamino y Belmonte.

El más importante de los cuatro nombres que crearon estos personajes fue Valentín Adamberger. Un tenor alemán que hizo substanciosa carrera italiana (meritoria dada la competencia), bajo el nombre de Adamonti. Amigo personal de Mozart, fue el primer Belmonte de *El rapto en el serrallo.* Mozart compuso expresamente para su lucimiento el aria *Hier soll ich dich denn sehen,* donde su amor por Konstanze adquiere excelente reflejo (y el de Mozart por su esposa). La línea elegante, que demanda frescura y claridad de emisión, ilustra sobre el intérprete, que para el músico era «un alemán puro, un cantante del que Alemania debe estar orgullosa». La actividad musical de Adamberger se extendió entre 1750 y 1780, particularmente en Viena, donde participaría en otra primicia mozartiana, el rol de Vogelgesang en *Der Schauspieldirektor.* En 1783, también forma parte del reparto que estrena el oratorio de Mozart *Davide penitente.* Las notas características de Adamberger eran, como se adelantaron, la de un canto fluido y flexible, al punto de llegar a cantar un aria escrita para soprano, y según Mozart, «le quedaba muy bien». Adamberger fue objeto de varias páginas mozartianas: el rondó *Per pietà non ricercate* para ser incluido en *El curioso indiscreto* de Anfossi, y una dificultosa, *Misero o sogno* (las dos son de 1783), una típica escena *de sombras,* tan querida de la estética barroca. Uno de los últimos datos de la vida artística de Adamberger nos lo sitúa estrenando en 1791, una cantata de Cesti y Weigl, *Venus y Adonis,* en el palacio Esterhazy, cinco meses antes de la muerte de Mozart.

Desde siempre un tenor que canta Belmonte, suele incluir también en su oferta los otros tres papeles de tenor mozartiano por antonomasia, o sea, Ottavio, Ferrando y Tamino. A veces, teniendo que recurrir, todo sea dicho, a concesiones tales como oportunos cortes de páginas dificultosas, cual en dos ejemplos: la ya nombrada *Ich baue ganz* de *El rapto en el serrallo,* pródiga en molestas coloraturas y *Ah lo veggio quell'anima bella* para Ferrando del *Così fan tutte,* de tesitura molesta por moverse en un registro incómodo, aunque es página oportuna y bellísima.

Por orden cronológico, fueron primeros intérpretes de estos suculentos protagonistas Antonio Baglioni (Ottavio), Vincenzo Calvesi (Ferrando) y Benedikt Schack (Tamino). De Baglioni se habló a propósito de *La clemenza di Tito.* De Calvesi se sabe poco. Cantó una *Villanella rapita* de Franceso Bianchi en Viena, donde su nombre viene otra vez asociado al de Mozart al componer éste un cuarteto para introducir en dicha ópera en 1784. Y vemos su nombre también, al lado de Adamberger en el estreno, en Esterhazy, de la cantata *Venus y Adonis,* compuesta por Joseph Weigl, ahijado de Haydn. De Calvesi se cuenta, que se especializó luego en la interpretación de óperas de Cimarosa, especialmente en el Paolino de *Il matrimonio segreto.* Para quien conoce las delicadas páginas que canta este personaje (véase *Pria che spunti in ciel l'aurora),* las cualidades vocales que deberían adornar a Calvesi se hallan a la vista.

Benedikt Schack, aparte de cantante, fue compositor aunque, dicen que modesto. Para Schikaneder (el libretista de *La flauta,* como todos conocen) compuso *La piedra filosofal.* También Schack era virtuoso con la flauta, lo cual le sirvió no poco para

interpretar a Tamino. Schack fue testigo y protagonista de un momento patético en la vida de Mozart. El día antes de la muerte del músico, cantó la parte de la soprano en los fragmentos del *Requiem* (y la de tenor, obviamente), con Mozart en su lecho mortuorio y junto a Franz Hofer (el cuñado de Wolfgang) y el bajo Franz Xaver Gerl, que había estrenado a Sarastro. Se cuenta que cuando llegaron al *Lacrymosa,* Mozart se echó a llorar, comprendiendo en ese momento que no llegaría a finalizar su obra. Schack era un hombre orquesta, que hacía de todo en música, llegando a disfrutar de una larga carrera, pródiga en éxitos, dada la elegancia de su fraseo y su innata musicalidad.

Entre los tenores que estrenaron partes bufas de Mozart (Monostatos, Pedrillo, etc.), merece alguna atención, Michael Kelly, quien fue el primer Basilio (y el primer Curzio en la *première* vienesa de *Las bodas de Fígaro).* Este tenor irlandés dejó dos volúmenes, agrupados con el título de *Recuerdos* (1826), que arrojan numerosos datos sobre aspectos biográficos y artísticos de nuestro compositor. Los dos papeles mozartianos que Kelly cantó no hacen honor a su arte, que era depurado y servido por una voz nada vulgar. Introdujo la obra de Mozart en Inglaterra y el compositor, además, se valió de una melodía de Kelly para el terceto (soprano, tenor y bajo) K. 532, *Grazie agl'inganni tuoi.* Kelly describía a Mozart a través de su mirada azul, suave, algo errante y distraída.

Voces graves masculinas

En la época mozartiana las cuerdas de barítono y bajo no están con la delimitación que hoy día conocemos y que el siglo XIX ha codificado por medio de la ópera romántica. En la actualidad, cuando se programa cantar ciertas obras de Mozart, la elección entre una cuerda u otra puede venir dictada por la coyuntura más que por la categoría del papel. Es decir, si Don Juan es barítono, convendría que Leoporello fuera bajo cantante, el Comendador bajo profundo (como se aconseja que lo sea siempre) y Masetto, barítono lírico. Así, y con las combinaciones que pueden formarse con este cuarteto, se da variedad vocal al conjunto. Sin embargo, hay papeles de bajo nítidamente destacados; incluso con exigencias en el registro grave que no todos los titulares de esta cuerda logran alcanzar con desahogo: Sarastro y Osmín. Vamos a comenzar, pues, hablando de los dos primeros cantantes que dieron forma a estos personajes, enormemente atractivos en su diversidad.

Por orden cronológico, Ludwig Fischer fue el iniciador de una familia de cantantes con su esposa Barbara Strässer y sus cuatro hijos, un tenor y tres sopranos. Fischer era una voz, por lo anteriormente avanzado, rara para su época, con unas notas graves de un poderío y redondez impresionantes, algo que Mozart aprovecharía para la descripción de Osmín haciéndole llegar hasta el Re 1. Mozart admiraba tanto al cantante («jamás nadie podrá reemplazarlo») que, en cierto momento, pensó en escribir el rol de Idomeneo para cuerda de bajo y así facilitar a Fischer su interpretación.

Porque este bajo de Maguncia era, además, un valioso actor que sacaba provecho de todas las situaciones, cómicas o serias. Sobre sus posibilidades actorales en *El rapto,* Mozart dejó suficiente constancia en su correspondencia. Fischer, con su voz grave (demasiado *baja para un bajo,* como decía Coloredo, el arzobispo de Salzburgo, lo cual despertó ironías en Mozart), fue más tarde idóneo para cantar otro papel mozartiano de profundas y cavernosas notas: Sarastro. Pero quien estrenó el rol fue Franz Xaver Gerl. Gerl colaboró con el tenor Schack en algunos *Singspieler* para la compañía de Schikaneder. Su voz, rica y homogénea, era especialmente apropiada para dar la nobleza que Mozart confirió al personaje con sus notas graves, contrapunto excelso a las notas agudas de la Reina de la Noche, su oponente en la simbólica obra. Gerl era un gran amigo de Mozart y uno de los que influyeron en su decisión de entrar en la masonería.

Voz más aguda que los anteriores era la del primer Fígaro, Francesco Benucci, un florentino especializado en papeles bufos, que gustaba a Mozart particularmente. Luego sería el primer Guglielmo de *Così fan tutte.* La voz de Benucci era cálida y uniforme, al decir de sus contemporáneos y tenía tendencia a explayarse hacia la tesitura tenoril. Prueba de esta afirmación está en la partitura de Fígaro que a veces es muy elevada para un auténtico bajo. Mozart se refiere a él como *buffo,* dando a entender que su tesitura era ambigua, ya que como tal podía ser descrita alguna voz de tenor.

El primer Don Juan fue Luigi Bassi, un jovencísimo barítono: apenas contaba 21 años cuando se atrevió con este complejo papel mozartiano. Por la época de este estreno se juzgaba su voz débil y descolorida, algo que parece subsanó con la experiencia hasta el punto de merecer de Beethoven el apodo del *Fogoso italiano.* Bassi era una voz también muy atenorada (el papel de Don Juan, a principios del XIX, fue a menudo cantado por tenores). Bassi era un excelente actor, que daba a Don Juan una gran presencia y contenido teatral. Stefano Mandini, el primer Conde Almaviva de *Las bodas de Fígaro,* tenía similar categoría que la de Bassi, compartiendo con Benucci aquella ambigüedad de *buffo,* de la que Mozart habla. Pero Mandini, parece ser, cambió de modales, a partir de su Almaviva, asumiendo desde entonces papeles de mayor entidad vocal y dramática. Un bajo irremisiblemente cómico era Felice Ponziani, el primer Leporello, de los que recitaba más que cantaba, desaprovechando las melodías tan fluidas con las que Mozart equipó su papel.

Francesco Bussani, primer Alfonso del *Così* (y marido de Dorotea, la primera Despina), fue destinatario del cuarteto antes citado, escrito por Mozart para la ópera de Bianchi, *La Villanella rapita* (junto a Calvesi, Mandini también, y una soprano, Celesta Coltellini, hija del libretista de *La Finta semplice).* Hay un Francesco Bussani que figura en el reparto original de *Las bodas de Fígaro,* como intérprete de Bartolo y Antonio (que nunca salen juntos y puede asumirlos un mismo cantante que tenga cierta rapidez de movimientos para cambiarse pronto de ropa), pero no está claro que se trate de la misma persona que fue esposo de Dorotea y primer Alfonso.

Esta lista debe cerrarse con el nombre de Emmanuel Schikaneder, aunque no fuera exactamente cantante, sino actor que cantaba. De ahí la tesitura de Papageno, papel escrito para él por Mozart. La figura de Schikaneder precisaría, por su pintoresquismo, un apartado completo, del que no disponemos. Digamos alguna pincelada: actor de Shakespeare (en alemán), compositor, libretista, cantante ocasional, empresario siempre, llevó una vida aventurera y trashumante, murió en la miseria y tuvo el honor de pasar a la inmortalidad gracias a Mozart. Sus libretos tuvieron mucha aceptación, después de Mozart, en otros compositores de lengua alemana de menos entidad. Era un excelente actor, hombre de teatro en todo terreno.

Las voces femeninas

La voz femenina por antonomasia, para la cual nuestro músico más compuso, creando un riquísimo y diferenciado catálogo, fue la de la cuerda de soprano. Un abanico de oportunidades para esta expresión del canto mujeril, que va tomando como referencia un baremo de fácil matemática como es el de la distancia pentagramática, desde las notas graves de *Non più de fiori* de Vitela en *La clemenza di Tito*, notas propias de la cuerda de mezzosoprano, hasta las agudísimas del *Martern aller Arten* (Re 5 y Do 5 que ha de sostenerse titánicamente), para la Konstanze de *El rapto en el serrallo* o, más difícil todavía, el Fa 5 del *O zittre nicht* de la Reina de la Noche de *La flauta mágica*. Entre estos dos polos, un ramillete de personalidades femeninas fascinantes siempre, bien se trate de nobles y patéticas figuras (Aspasia, Giunia, Fiordiligi, Anna, Elvira y un larguísimo etcétera) o de criaturas sencillas, terrenales y sagaces (Despina, Blonde, Arminda, Zerlina, Papagena, Susana y tantas más).

La voz de mezzosoprano aparece, pero poco diferenciada de la soprano, es decir, que normalmente su tesitura puede ser asumida por cualquiera de las dos tipologías vocales. La mezzosoprano se afecta en Mozart, siguiendo modelos precedentes, a los personajes de viejas (como Marzellina en *Las bodas de Fígaro)* o de adolescentes (Cherubino) o sustitutivas de *castrati* (Sesto en *Titus)*. En la práctica, se usan las mezzosopranos, aparte de los moldes citados, para dar variedad y contrastes a la oferta vocal dentro de un reparto (Dorabella en *Così fan tutte)*.

La nómina de cantantes-sopranos que integran el inventario de aquéllas que estrenaron obras mozartianas debe ser iniciada por la que fue esposa del compositor. Efectivamente, Konstanze poseía una bella y dotada voz; dotadísima quizá, si juzgamos una obra escrita por Mozart para ella. Se trata de la *Misa en Do Menor*, K. 427 (1783), compuesta por Mozart en agradecimiento a la curación de su esposa y que ésta estrenó, ya repuesta. El *Et incarnatus est* del *Credo* es página de gran dificultad vocal lo cual nos hace creer que Konstanze tenía buenos medios, ya que de no poseerlos lo hubiera pasado francamente mal. El aria necesita línea, coloratura, graves y agu-

dos espectaculares. De cualquier manera, Konstanze era sólo cantante en privado; su única experiencia profesional fue la relatada.

La relación de Mozart con alguna de *sus* sopranos rebasó ámbitos estrictamente profesionales. Esto tuvo su proyección en la escritura de las páginas destinadas a aquéllas, siempre por el lado positivo: parece, si ello es posible, que el compositor se *crecía* cuando escribía para alguna cantante honrada por una pasión amorosa.

En vida del compositor circulaban una serie de grandes cantantes, que merecían ya el apelativo, con sus connotaciones tanto a favor como en contra, de *divas*. Las más famosas, y con las cuales nuestro genio no tuvo oportunidad de trabajar directamente, fueron: Lucrecia Agujari, llamada *La Bastardella* (por su origen), que fue posiblemente la voz más extensa que dio el canto. Leopoldo Mozart habla de esa extensión en términos elogiosos y asombrado de que la soprano de Ferrara, alcanzara tres octavas del pentagrama con voz homogénea, potente y brillante. A Wolfgang, quien cuenta a su hermana una comida en común en Parma, le fascinó, pero, pensamos, que no la eligiría para estrenar obras suyas donde tuviera cabida una mayor expresividad. Otra diva («canta con arte pero sin inteligencia») contemporánea famosísima fue Caterina Gabrielli, conocida también por *la Coqueta*. Con esta, pues, y otros nombres sopraniles famosos del momento (María Balducci, bellísima, gran actriz, asimismo; Brigida Banti-Giorni, «la virtuosa —musicalmente— del siglo») Mozart se relacionó simplemente en términos sociales, de encuentros casuales, pero no en terrenos laborables. A esta lista de desencuentros musicales habría que añadir el nombre de Elisabeth Mara, una de las primeras cantantes famosas surgidas en Alemania (su apellido de nacimiento era Schmeling). Sin embargo, Mozart la escuchó en Munich y quedó un tanto descontento: «Chilla en los agudos».

En una carta de 1770, Mozart habla de una soprano, Anna de Amicis, y la define como cantante *incomparable*.Dos años después la Amicis, estrenará Giunia de *Lucio Silla*. «Es la mayor cantante actual», diría de ella el compositor. Las arias que para ella escribió nos dan idea de una voz extensa y dúctil, expresiva a la par que brillante. Registro expresivo y amplio, ya que estrenaría en Italia la *Alceste* gluckiana.

En el segundo viaje a París de Mozart, acompañado de su madre, que allí morirá discretamente, se detiene durante cuatro meses en Mannheim. Una estancia, musicalmente hablando, decisiva, como se sabe. Dorothea y Elisabeth Wendling son dos cantantes casadas con dos hermanos, flautista uno, violinista otro en la excelente orquesta de la corte. Mozart se entusiasma con las voces de las cuñadas, tan opuestas en su expansión canora (una luminosa; la otra agresiva) como iguales en su categoría musical. Dorothea será la primera Ilia de *Idomeneo*, Elisabeth la primera Elettra de la misma obra. El compositor supo aprovechar las distintas facetas de las dos cantantes; escribió a la medida, pero al mismo tiempo construyó dos entidades femeninas de un relieve extraordinario: la virtud y la ternura frente a la locura y la ira. (Además, el rol de Elettra es de los más terroríficos del repertorio, con problemas siempre a la hora de encontrarle una intérprete solvente).

Katharina Cavalieri estrenó varias óperas de Salieri y algunas de Mozart. Fue la primera Konstanze y la primera Silberklang *(Der Schauspieldirektor)*. Los estudiosos de la obra mozartiana suelen criticar que Konstanze debilite dramáticamente su personaje por la concesión al *élan* virtuosístico. Esta licencia se la tomó el compositor en loor de la soprano, proclive a los pasajes agilísimos. Pero, en contrapartida, hay que agradecerle esto: el aria de Elvira *Mi tradì quell'alma ingrata,* compuesta por Mozart para el estreno vienés del *Don Giovanni,* y especialmente para la Cavalieri.

Josepha Duschek despertó mucha admiración en Mozart; una profunda y renovada amistad los unió. El compositor agradeció la lealtad componiendo arias para la cantante; ésta recompensó con ayudas más materiales, pero necesarias en momentos bajos de la economía del músico. En la casa praguense de la Duschek, Mozart compuso bastantes páginas del *Don Giovanni.* Pero por un detalle es preciso retener el nombre profesional de la Duschek. Pensando en ella, Mozart compuso uno de sus personajes más complejos y enigmáticos: la Vitellia de *Titus.* ¿Poseía realmente la soprano checa una tesitura tan inhumana y atípica como la demandada por Vitellia?.

Adriana Ferrarese dal Bene pasó a la historia del canto no sólo por sus estrenos mozartianos (arias de concierto; primera Fiordiligi; destinataria de un aria alternativa de Susanna) sino por su tumultuosa relación sentimental con Lorenzo da Ponte. Sus escándalos recíprocos, cantante y literato a quien da más, ocasionaron la expulsión de una Viena liberal pero respetuosa de las buenas maneras. Como cantante, Mozart dejó sobre ella juicios contradictorios. Burney, por su parte, habla positivamente de ella (buena extensión vocal). Da Ponte, lógicamente, en sus *Memorias* corresponde generosamente, hablando de una excelente cantante. Si nos fijamos en el papel de Fiordiligi, indudablemente es una sólida intérprete la que puede rendir las exigencias del papel, *ergolis...*

Una cantante inglesa, de medios poco espectaculares, pero bien utilizados, exquisita música, agradable actriz, (había estudiado con el castrado Rauzzini), Nancy Storace, fue un gran amor de Mozart. Quizá la mejor declaración de amor, ni viable, ni correspondido, se encuentra en la canción de concierto *Ch'io mi scordi di te?,* donde la voz se mezcla con la parte importante del piano, tocado en el estreno por el mismo compositor. La Storace, con su hermano, el compositor Stephen y el tenor Michael Kelly, anteriormente traído a colación, introdujeron la obra de Mozart en la vida musical inglesa. La Storace aparece a menudo bajo el apellido de su marido, Fischer, un violinista muy aficionado a levantarle la mano (y luego dejarla caer sobre la sufrida cantante, se entiende). Por malos tratos el marido fue echado de la ciudad (Viena) por el emperador (ya tenían sus derechos entonces las mujeres maltratadas).

Para cerrar este abanico de sopranos mozartianas es preciso utilizar un broche dorado, el que nos facilitan las hermanas Weber. Una, Konstanze, ya debutó en estas líneas como esposa del compositor y ocasional soprano. Las otras dos son María Josefa y Aloysia. (Digamos que las tres muchachas eran primas del futuro compositor de *Der Freischütz,* Carl Marie von Weber). Josefa fue la primera Reina de la Noche;



esto ilustra de su capacidad vocal, eximiéndonos de innecesarios comentarios. Era la mayor de las cuatro hermanas: la última, Sophie, también hizo sus pinitos con el canto, pero la posteridad prefiere recordarla, cercana al lecho mortuorio de Mozart, cariñosa, servicial. Josepha hizo una buena carrera, con el apellido Hofer, logrado por matrimonio con el violinista Franz, de la compañía de Schikaneder. Cuando enviudó del violinista, casó Josepha con un bajo, que en 1805, participaría en el primer *Fidelio* de Beethoven (Meier se llamaba).

A Aloysia Weber la conoció Mozart en 1778, y en el primer encuentro se enamoró de ella. Fue el gran amor mozartino, inspiradora de los más delicados sentimientos del compositor, que obtuvieron oportuna consecuencia musical. Proyectó casarse con

ella, pero, aunque no están claras las circunstancias del fracaso de este proyecto, es casi seguro que se debió al escaso interés por parte de Aloysia, que admiraba al profesional, pero a quien no le interesaba el hombre. Curiosamente, Aloysia no fue intérprete que estrenara ningún título operístico mozartiano. En este capítulo solo puede anotarse el brevísimo, pero espectacular de Madame Herz en *Der Schauspieldirektor.* Pero Aloysia fue destinataria de un buen número de arias de concierto o arias para insertar en óperas de otros compositores. Una de ellas, *Popolo di Tesaglia,* destinada al *Alceste* de Gluck (1779), es una de las más complicadas del músico, donde se combinan en parecido *slancio,* virtuosismo con expresividad. Todos los juicios que se conservan de contemporáneos, *amateurs* o profesionales, coinciden en señalar a Aloysia como una de las cantantes clave de la época. Fue, quizá, la más nítida figura de lo que Mozart entendía por intérprete de su música, cuando se refirió a ella diciendo que *cantaba directamente al corazón.* Con esta cantante tan unida al nombre y al arte mozartianos, ponemos punto final a este repaso al mundo interpretativo del gran compositor salzburgués, un universo canoro que es como la primera piedra hacia el colosal edificio del espectáculo vocal que se prepara a la vuelta del siglo, el del canto romántico.

Fernando Fraga



El impromptu de Frankfurt

Un día de agosto de 1763, Wolfgang Amadeus Mozart, niño de siete años, dio un concierto de violín en la Libre e Imperial Ciudad de Frankfurt. Su padre, Don Leopoldo, lo acompañaba al piano. La sesión tuvo lugar en los jardines de la familia Rossmayr, de las más patricias y ricas de la ciudad. No faltó ni el arzobispo.

El jardín fue acondicionado para el evento, distribuyéndose sillas y mesas por los caminos, cerrándose el agua de las fuentes durante la ejecución, evitando interferencias sonoras, y colgando una tienda de tapices sobre las estatuas que remataban la alameda. En el extremo opuesto, en el pabellón de la casa, se dejaba ver una ancha ventana, abierta y despoblada, a la altura del primer piso. De vez en cuando, alguna cabeza curiosa y distraída se volvía hacia aquel punto, como esperando percibir algo más que la penumbrosa soledad del hueco.

Mozart tocó un programa que hoy nos parecería monótono, pero que, para la época, resultaba variado. Claro está, a los desdichados melómanos de entonces les faltaba, todavía, la música de Mozart. O, quizá, no del todo, pues, en efecto, cuando el niño la emprendía con los grandes y queridos maestros de antaño, Bach y Haendel, era respetuoso hasta la liturgia con las notas escritas, o borroneadas, en la partitura. Se había hecho redactar unas cadencias en los momentos oportunos y las repetía con servilismo. En cambio, cuando se trataba de la mesnada musical de esos días —Graun, Salieri, Starzer o Teiber, por ejemplo—, el chico improvisaba a mansalva, aprovechando la escasa información musical de los públicos. Estos, de tan enmascarada forma, empezaron a oír, sin saberlo, la música de Mozart.

Para las propinas, el pequeño violinista siempre tenía preparados unos aires de danza de Monsieur Lefacheux, músico francés del siglo anterior, perfectamente apócrifo. Durante unos años, Lefacheux estuvo de moda en las cortes alemanas, hasta que Mozart decidió exilarlo de sus conciertos.

La función, bajo el amable y parsimonioso atardecer de verano, resultó muy celebrada. La gente aplaudió al intérprete, a la vez que halagó con besos, caricias y dulces al niño prodigio. Don Leopoldo cobró los honorarios del caso.

Después de la música, hubo un tentempié: pastelillos de carne y pescado, golosinas, vinos de Franconia para los mayores y limonadas para los chicos. En tanto, Mozart

merodeaba por las mesas intentando mejorar su patrimonio de dulces, se le acercó un muchachito que decidió felicitarlo y darse a conocer:

—Maestro, soy el caballero Johann Wolfgang von Goethe.

Mientras Mozart distinguía una castaña glaseada de una ciruela escarchada, el joven Goethe, de unos catorce años de edad, le resumió la historia y abolengo de su familia, de las principales de la ciudad, ocultando a sus antepasados posaderos y sastres bajo la púrpura de su papá, que era Consejero Imperial.

Luego hubo un momento de silencio, que Goethe aprovechó para poner su brazo izquierdo a la espalda, dejando ver la empuñadura de su espadín de juguete, e inmovilizarse con las piernas en *quatrième position*. Mozart lo consideraba y seguía comiendo, con los dedos pringados de azúcar y jarabe.

Los dos muchachos se miraban con atención. Mozart observó el óvalo afilado del francfortés, su nariz de alto arco, decidida, el labio superior abierto y como apoyado en el inferior, ancho y sensual, en gesto que bien podría expresar una gran hambre de mundo. Un ojo era triste y como resignado: parecía mirar las cosas cercanas, dignas de compasión. El otro era frío y penetrante, como buscando en la lejanía las certezas divinas. La palidez casi marmórea de Goethe estaba como exagerada por su gran lazo negro, un acorde final y luctuoso en que se apoyaba su altiva cabeza. A Mozart le pareció que el muchacho iba para estatua y se ensayaba con habilidad.

Goethe se sorprendió, en silencio, de la ambigua edad de Mozart. Empinado en sus tacones y con un peluquín de tupé excesivamente enharinado, la talla del muchacho no mejoraba mucho su natural pequeñez. Tenía una cara infantil, sí, pero las repetidas arrugas que subrayaban la base de sus ojos sin brillo, la indiferencia de su mirada y su voz de escaso timbre eran de un anciano. Tal vez fuera un enanito o, quizá, mejor, un reencarnado, alguien que había nacido, ya, con un tesoro de vidas anteriores, desperdigadas por siglos remotos. Cuando Mozart abría la boca para atacar una golosina, dejaba ver unos dientes de viejo marfil, dientes de dios egipcio. Acaso, dientes de niño o de viejo provisto de pequeños vicios escondidos, como robar tabaco, comer excesivos dulces o meter los dedos en las sillas horadadas donde la gente de la Ilustración solía aliviar su vientre.

Esta rápida visión lo impulsó a proponerle cosas grandiosas y oscuras. Con versos y notas aún no escritos, Goethe oía las canciones que el futuro ya conocía, compuestas por los dos.

—Escribiremos juntos las mejores páginas del arte alemán.

—Será difícil contar conmigo, caballero —dijo Mozart—, sabéis que soy austríaco.

—Hablo de germanos y teutones, maestro (Goethe dijo *Teutschen*, como correspondía). Hablo de toda esta gente y de toda la demás.

Un gesto lento y parabólico de su mano derecha, gesto de arquitecto o de Gran Maestre de la masonería, encerró, fugaz, el jardín coronado de tapices. Después de hacerlo, sintió cierto vértigo. Se erguía al borde de un valle, sobre un filo de piedras temblorosas y, allá abajo, donde están los hombres, en la hondura sublunar, vio que



pasaba la multitud del siglo, marchando hacia su confín, gente razonable que consultaba a astrólogos y magos, coleccionistas de piedras y de huesos y de libros herméticos, amantes de ideas claras y distintas y de palabras inciertas que sólo se aseguraban en su propia armonía sonora, viajeros que partían en expediciones prepotentes y se perdían en selvas donde moraban, al son de tambores primitivos, gentes negras y desnudas, irónicos y calmos lectores de Diderot que asistían a las invocaciones de aparecidos de los nigromantes italianos.

Goethe insistió, esperando persuadir:

—¿Conocéis la catedral de Colonia, maestro?

—No. Huyo de las catedrales, me dan frío. *Tenebrarium goticum.*

—Pues la catedral de Colonia es como Alemania. Grandiosa e inconclusa. Es nuestra misión terminarla.

—Entonces os cedo el honor de hacerlo, caballero. Lo mío es esta gente apacible que come golosinas y conversa en voz baja, después de tomarse un aperitivo de violines inofensivos.

Goethe, que tampoco conocía la catedral de Colonia, dispuso su carga final.

—Os hago una confesión. Estoy preparando un poema dramático, que cuenta cómo Cristo baja a los Infiernos y, al tercer día, vuelve a la Tierra bajo la apariencia del Demonio, para seducir a la gente que no pudo persuadir con sus parábolas. Sólo me falta vuestra música.

—Mi música no existe, caballero Goethe. No soy más que un humilde servidor de partituras ajenas. Como lo soy vuestro.

Empuñando un pastelillo de arándanos, el pequeñajo hizo una reverencia y se perdió entre mesas y bandejas. Goethe se mordió el labio inferior y miró a Mozart con aire triunfante. Luego buscó la compañía de unas muchachas amigas.

Mozart fue atraído por un personaje exótico, que conversaba con voz estentórea, rodeado de damas. Estaba vestido de seda blanca y esto acentuaba lo atezado de su piel. Parecía inútil perseguir su mirada, pues sus ojos estaban asediados por un bosque de pestañas. Sobre su boca ancha y bien dibujada, caía la tiniebla de un bozo o bigotillo muy recortado. Hacía gestos de bailarín o de sablista son sus grandes manos afiladas y de largas uñas. Por lo abierto de sus vocales y las incontables erres de su francés, se advertía que era un hombre del sur, algo moresco, tal vez un siciliano. El chico acabó averiguando que se trataba de un español, *attaché* de la legación. Se llamaba, apenas, Don Gonzalo de Sanginés y la Revilla, conde de Matamediana.

Las damas parecían pedirle algo y él simulaba resistirse, hasta que se puso de pie y desapareció unos instantes. Una de las señoras empuñó una vihuela, cuya boca, un precioso rosetón de marfil labrado, permitía evocar las celosías árabes, siempre dispuestas a dejarse abrir por sorpresa y ofrecer una flor, una cita en un billete, el gesto ambiguo de una mano morena y enjoyada.

El español reapareció, esta vez vestido de morado, con una chaqueta corta, un ancho fajín de seda y, en lugar de la tiesa peluca ilustrada, los caracolillos negros y generosos de su pelo, sostenidos por una redecilla de madroños.

Ahora tenía los ojos muy abiertos, claros en el anochecer de su piel y del jardín estival, y dejaba ver sus dientes parejos, de una blancura cruel, como de navaja muy pulida. El diplomático fachendoso, rígido y hablador se había transformado en un bailarín casi femenino, mudo, de gestos enérgicos y, a la vez, delicados, estirando, como un felino que se despereza, las articulaciones de los hombros, el arco de los pies, apenas cubiertos por unas débiles zapatillas negras, los músculos gemelos, los muslos ceñidos por el terciopelo y los glúteos que parecían empujar la frontera sedosa del fajín.

La guitarrista no cesaba de tocar fandangos y folías. El bailarín, aunque solo, parecía asediar a una invisible compañera, tomarla por la cintura, sujetarla por los hombros, encerrar su cara entre las manos, buscando lo inevitable del beso. En otros momentos, se lo veía transido y cerraba los ojos, sin moverse de su eje, agitando, apenas, el contorno de su cuerpo. Hubo momentos en que permitió imaginar a un toro amenazante y conjurarlo, atraerlo y ejecutarlo con las caricias letales de la espada.

Goethe lo miraba desde lejos. La palabra *Sur* caía en su cabeza como una gotera. Pensó en Orestes, en el turbio amor por su hermana, en un pueblo de antepasados que rememoraban unas batallas generosas en glorias y numerosas de crímenes.

Respirando hondo, transpirado con un sudor que la noche hacía brillar discretamente, como la piel de una aceituna madura, el bailarín dio por acabada su danza, mientras los aplausos acompañaban su fuga polvorienta.

La fiesta languidecía, momento que Goethe aprovechó para reunir a las muchachas amigas, ocupar el tablado de tapices y, a la luz de unas antorchas y sobre un fondo de fuentes nuevamente activas, montar su poema sobre Faetón, hijo de Apolo, conductor de los carros solares. Las muchachas harían de caballos y él, de apolíneo carrero. Explicando las posiciones y los desplazamientos, metía manos por cinturas y hombros, cercando los pechos blancos de las niñas, que esperaban, al borde de los escotes, la llegada del forastero oportuno. Mozart se acercó y espetó un comentario:

—Disimular es la mejor manera de mostrar, caballero.

Aunque el joven poeta fue coronado de laureles dorados y hubo elegantes aplausos, la mayor parte de la gente estaba mirando hacia el otro extremo de la alameda, pues, en lo alto del pabellón, en la ventana desierta, había aparecido, flanqueada de lacayos con candelabros, Mamie Rossmayr, la vieja señora de la casa. A pesar del verano, su alta figura, imponente y ruinosa, magnificada por la altura, se veía enmarcada por las pieles de un abrigo, y coronada por una alta peluca, con lazos en desorden y un prendido de diamantes.

La música española la había hecho asomarse al balcón y desatado un casi perceptible rumor de comentarios acerca de la belleza y los escándalos de su juventud.

Un criado preguntó a Don Leopoldo si permitía que el niño Mozart subiera a tocar en el clave para la vieja señora, propuesta que el padre aceptó encantado, no bien se acordase el precio de aquel concierto imprevisto.

El pequeño llegó a la habitación de la dama, poco iluminada y en desorden. Ella lo saludó con cortesía y distancia, ocultando su cara con un abanico de encajes.

El niño se sentó al clave y tocó algunos minués. Como siempre, había páginas auténticas y falsas. Mirando con el rabillo del ojo, comprendió que Mamie estaba desatenta y aburrida. La vieja señora, acaso por efectos de la edad, vivía temblando de frío en cualquier época del año, lo cual explicaba el uso de las pieles y un constante taconear de sus zapatitos de seda.

—Señora, me permito advertiros que vuestros pies tiemblan en cuatro por cuatro y yo toco en tres por cuatro. Ahora os revelaré una primicia. Mi amigo Scarlatti me acaba de enviar, desde Madrid, unos fandangos que viene de componer expresamente para mí.

La dama se inmovilizó de placer y de arrobada atención. El chico empezó a escarlatear conforme a la música que tenía oída en la guitarra del jardín. Un fandango seguía a otro y él pretendía ver un patio sevillano, de naranjos vencidos por el áureo peso de sus frutos, y aguas perezosas, y mujeres que bailaban envueltas en flecos y ajorcas, y Gonzalos imperativos que dirigían la batahola con aquellos trajes morados y ceñidos, como de sacerdote pagano o de torero.

La vieja señora, al terminar la sesión, le ofreció unos trozos de chocolate mejicano, el amargo soconusco que parecía hecho con barro de lejanas selvas. Viendo que el niño devoraba con avidez, tomó un trozo y lo arrojó por el borde de su escote. Mozart, sorprendido y encantado, se atrevió a preguntar:

—*Votre coeur est caché sous votre moitié gauche, Madame?*

Ella asintió con una discreta risa. El chico se trepó a un escabel y se asomó al borde de la dama. Metió su mano en busca del soconusco y sintió la generosidad tibia de aquellos pechos que, aún desordenados por los años, evocaban el mundo de las historias que se contaban en voz baja. Luego recorrió el vallado de la cotilla y dio con el chocolate, ya blando y templado por el contacto con la intimidad de Mamie Rossmayr.

Mientras mascaba la tenebrosa dulzura, miró de reojo al alto espejo que había a espaldas de la señora y, a la luz escasa y miedosa de las velas, le pareció volver a contemplar la escena que lo rondaba en los últimos siglos, tal vez milenios: un niño que volaba y se posaba en los pechos de una diosa. La mujer lo besó en los labios con un regusto a pomada de violetas españolas. Enseguida se lo quitó de encima y llamó al criado, que lo condujo a su alcoba.

Mozart se despidió de su padre y se recogió con gusto. La fatiga del día lo durmió en pocos minutos. Alto en la noche, vino el sueño: ocurría en aquella misma casa, con una enorme escalera que, dando helicoides, se hundía en una tiniebla azul. Constantes candelabros puntuaban la bruma. A un costado, Goethe escribía signos cabalísticos, sin prestar atención al mundo. Un rayo de polvorienta luna caía sobre su pergamino o, quizá, brotaba de él. Al otro costado, la diosa de piedra abría su escote como una fuente de agua, que se adivinaba oscura, helada y pura.

De pronto, alguien golpeó la puerta con imperioso retumbar de cañones. Unos pasos igualmente titánicos se apoderaban de la escalera. Goethe aceleró su escritura. Los pasos empezaron a resonar sobre el encordado de un gigantesco clavicordio, reproduciendo el fandango del atardecer, pero enrarecido por las más diabólicas disonancias. Todo se acercaba. Gonzalo, convertido en un gigante de piedra, apareció en medio de su estruendo sonoro y exigió que le dieran de comer.

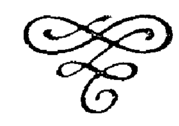
—Estoy invitado a la cena —repetía.

Mozart, aterrorizado, se cubrió con una cortina y se despertó tirando de la manta. Temblaba de frío, sudaba frío, hasta que reconoció la alcoba. Estuvo a punto de llamar a su padre, pero se contuvo a tiempo y saltó de la cama. Descalzo, evitaba todo ruido. Tomó un papel pautado y una pluma y se acomodó junto al alféizar. Abrió los postigos y la luz de la luna iluminó el papel acechante. Escribió o trató de escribir la música que había oído en sueños y la guardó en el interior de una casaca. Luego estuvo largo rato mirando el jardín. Habían descubierto las estatuas: en medio de unas diosas indescifrables, Baco bailaba. Estaba desnudo y desataba a su alrededor un vendaval de pámpanos, testículos, crótalos y castañuelas.

—Te haré bailar el fandango, mala bestia.

Las uñas del viento —arpas mudas, campanillas enfangadas, címbalos enterrados en una cueva— arañaron el follaje, ensayando una réplica.

Blas Matamoro





El filósofo burlón

Aproximación a la dualidad mozartiana

Los participantes en el baile de carnaval habido en el Hofburg de Viena, el domingo 19 de febrero de 1786, se encontraron con un curioso disfrazado: un filósofo hindú repartía con cierta sorna entre los asistentes unos *enigmas* supuestamente pertenecientes a la sabiduría de Zoroastro. Bajo el aparatoso turbante se encontraba Wolfgang Amadeus Mozart. Los que lo reconocieron pudieron pensar, con toda justicia, que la broma era doble, pues aquel joven tenía mucho de auténtico filósofo, siendo capaz de calar con su música al menos tan hondo como muchos de los ilustrados con su pluma en los recovecos del ánimo humano. Claro que los más íntimos recordarían al compositor expresándose con un vocabulario barriobajero o desatado en su vena bufonesca, ponerse a cuatro patas y maullar con todo convencimiento.

Dualidad esencial del genio, acaso de todo ser humano, que en Mozart toma perfiles casi dramáticos. Su vida, su personalidad y su obra pueden estudiarse siguiendo polaridades contrapuestas, de lo escatológico a lo sublime. Como tipo psicológico, no faltan pruebas biográficas para dar la razón al profesor Peter Davies, quien ha señalado las tendencias maníaco-depresivas que lo zarandearon toda su existencia, pero más agudamente después de la muerte del padre. Paralelamente, cabría esperar una correspondencia exacta entre estos dos estados y composiciones exultantes o desalentadoras. La división es más sutil: se produce entre piezas convencionales y las que luchan por sacar a flote una expresión subjetiva, sin por ello quebrar una formalidad aceptada. En general, estas últimas se distinguen por su tono pesimista.

¿Cómo acercarse ahora a la personalidad de Mozart? Apartándose de la imagen estereotipada en melifluos tonos de pastel de cierta tradición asombrosamente persistente, disponemos de los testimonios de sus contemporáneos, los retratos del compositor y los escritos salidos de su mano, tanto por su contenido como por su interés grafológico.

La iconografía mozartiana es amplia, pero espuria por idealizada en su mayor parte. El más fiable resulta ser el retrato inacabado de Joseph Lange, donde vemos al compositor preso de melancolía, humanísimo incluso por el detalle –que es mucho más que eso– de su cabeza libre de peluca. Pero la imagen del Mozart real debió de ser todavía más difícil de encerrar en los límites de nuestros tópicos. Pequeño, delicado, enfermizo, con la oreja izquierda deforme, que siempre procuraba ocultar, y la cara cubierta por los cráteres de la viruela padecida en la infancia, hasta el punto de que su hermana Nannerl pensaba que de mayor estaba «irreconocible», Mozart tenía motivos suficientes para sentirse preocupado por su aspecto externo. A estos hechos, tal vez rechazados internamente, es verosímil que responda uno de los rasgos obsesivos del carácter del músico, la fijación por las pelucas costosas y los trajes elegantes, que, por supuesto, indica también sus pretensiones de pertenencia al *gran mundo.*

El grafólogo Jean Rivère ensayó una interpretación de la personalidad del músico estudiando sus cartas. Señaló el vigor del trazo, su sensualidad, a la vez que la puerilidad de la letra. En tanto que la escritura no respeta la horizontalidad, ocurriendo una *caída* a la derecha, dictamina que el estado de ánimo del analizado se mueve de la serenidad a la melancolía. La rapidez ha de igualarse con la *urgencia* del genio creador, como en su obra artística misma. Rivère cree, por fin, que el autor de las cartas estuvo «dominado por la afectividad». Nada en suma, según constante de esta pseudopsicología, que no se desprenda de un conocimiento previo de la biografía de Mozart o del contenido mismo de las cartas.

Sin embargo, la expresión «dominado por la afectividad» puede ser aceptada si la tomamos como indicativa de desequilibrio. La hipercreatividad, fruto que está de acuerdo con la tradición del genio, concepto progresivamente cuestionado, respondería, siguiendo a Davies, a los picos eufóricos, o también a las transformaciones estéticas de los puntos más negros. Se llega a dar, con todo, algo parecido al colapso creador, tratándose de alguien tan fecundo como Mozart. En 1790, la depresión casi no tiene interrupción, el compositor vive en un continuo estado de ansiedad, salpicadas sus cartas de referencias al llanto y la tristeza. La producción baja al mínimo, aun cuando deje manar piezas maestras: dos *Cuartetos Prusianos* y los *Quintetos K-592* y *K-593.*

Hipercreatividad que es un correlato perfecto de la sexualidad exacerbada que es factible observar en Mozart, por mucho que los biógrafos ditirámbicos se empeñen en negarla. La agudización del deseo sexual se acepta como un elemento que acompaña a los desórdenes ciclotímicos, pero lo que en absoluto es una cuestión pacífica es la relación o no entre la personalidad ciclotímica y la psicología maníaco-depresiva.

Si Mozart se acogiera a los parámetros de un tipo psicológico, sobre lo que sí estarían de acuerdo los autores sería en retrotraer la causa a la aparición precoz de su talento musical. Convendría matizar aquí: no la precocidad en sí misma, sino la forma en que fue *administrada.* Fatalmente, por poca inclinación a la música que hubiera mostrado, dados el ambiente y las grandes dotes pedagógicas de Leopold Mozart, Wolfgang

estaba destinado a seguir los pasos artísticos de su padre. Desarrollar las capacidades musicales del pequeño se convirtió en una auténtica obsesión para Leopold y no menos para el propio niño. No extraña que muchos de los que lo vieron tocar, con la seria y concentrada apariencia de un adulto, se preguntasen si aquel prodigio tendría una vida muy larga.

Fijándonos en otros compositores que fueron también muy precoces, podemos medir mejor las creencias globales de Mozart. Mendelssohn desarrolló también su talento musical a edad muy temprana, sin descuidar el dibujo, para el que estaba muy bien dotado, y preocupándose por el cuidado de su gusto literario. La educación de Mozart sacrificó el dibujo, la escritura —en sus aspectos redaccionales, de ahí las *originalidades* de sus cartas, y caligráficos—, las matemáticas y la literatura.

Realmente, cabe albergar serias dudas sobre la cultura general del compositor, incluso en términos del siglo XVIII: no parece que sintiera interés alguno por las artes plásticas, leía más bien poco y hasta desconocía la música de algunos coetáneos importantes. Respetó y admiró a Haydn como su igual entre los vivos, pero el descubrimiento tardío de Haendel y sobre todo Bach le *convirtió* a la ciencia del contrapunto.

En cuanto a sus preferencias literarias, no poseemos muchos datos. Se vio en el trance de manejar los libretos disponibles a su alcance, los de la tradición de la ópera seria metastasiana y los escritos por Lorenzo Da Ponte, eficaces cuando menos. Al parecer, se le escapó la grandeza de Shakespeare, que tuvo ocasión de haber valorado, puesto que el gran dramaturgo inglés inspiró buena parte del teatro del *Sturm und Drang*. Más todavía: *Hamlet* se hallaba en el repertorio de la compañía de su amigo y correligionario masón Emanuel Schikaneder.

Se acude de inmediato al argumento según el cual Mozart era un intuitivo, poseedor de una mente lúcida de forma natural, sin que precisase *apoyos* culturales. Algunas de sus ideas sí que son *chispazos* premonitorios, como su postura —señalada por Robbins Landon— en defensa del ascenso social de la mujer. Junto a esto, empero, defrauda su fe en una cultura ficticia cimentada en una simbología arbitraria (el ejemplo por excelencia es la masonería), y que no es sino una derivación de la huera emblemática barroca. Como tampoco resulta muy alentadora su aceptación del mesmerismo. La *piedra mesmérica* es aludida en *Così fan tutte* en tono cómico, siendo así que el compositor se la tomaba bastante más en serio, quizá como lealtad al recuerdo del estreno de *Bastien und Bastienne* en el jardín vienés del propio doctor Anton Mesmer.

Intelectualmente, Mozart también se nos ofrece escindido en dos. Todo el rigor de su mente es consagrado a la materia musical, en tanto el otro lado queda liberado al *juego*, hasta el punto de que Winternitz ha podido ver en él a un verdadero *homo ludens*. No es sólo su pasión, que por cierto puso con frecuencia en entredicho su economía, puesto que en su pensamiento las deudas de juego lo eran de honor, por el billar, las cartas y los bolos —acaso en esta esfera se haya de poner igualmente su fervor por la danza, *superior* al que sentía por la música, al decir de los que le

conocieron bien—, sino lo *lúdico* como mecanismo de compensación de necesidades intelectuales insatisfechas.

Ésta es la función que plausiblemente cumplen los anagramas, enigmas, acertijos y frases en idiomas inventados. Al lado de las confesiones más circunspectas, y hasta dramáticas, plasmadas en las cartas, Mozart, y esto roza la psicopatología, suelta largas parrafadas carentes de todo sentido. ¿Una forma de liberación o persistencia de una mentalidad infantil? La mitad burlona de Mozart se mofa de la mitad seria, como cuando conoció por fin al admirado constructor de pianos Stein, presentándose, deletreando su nombre al revés, como *Gnagflow Trazom.* El mismo juego que en sus cánones cancrizantes, donde merced al movimiento de la música, las en apariencia inocentes palabras del texto acaban formando las expresiones más soeces y escatológicas.

El lenguaje sin sentido reproduce fantasías infantiles pero asimismo aplaca un amor de antiguo por los códigos secretos, utilizados, por poner un caso, en la correspondencia con Leopold. Por supuesto, nada como el ingreso en la sociedad de ordenación esotérica de la masonería para saciar esta inclinación.

La ideología masónica se alza en torno al dualismo fundamental del cosmos — caos/orden, ignorancia/sabiduría, masculino/femenino, luz/oscuridad— en el que tal vez el mismo Mozart reconociese acordes semejantes a los de su espíritu. Lo cierto es que, seducción por los ritos aparte, el compositor se vio atraído por la propuesta de tolerancia, religiosa y política, axial en el pensamiento de la francmasonería centroeuropea del último tercio del siglo XVIII.

Inevitablemente, la preocupación por la tolerancia a escala social lleva aparejado un cierto ideal de justicia. Se sitúa en esta línea la visión irónica y hasta indignada del *derecho feudal* —al que el personaje renuncia públicamente, pero quiere hacer valer por otros medios— del Conde en *Le nozze di Figaro.* Muy interesantes son las varias *escenas de perdón* que figuran en óperas mozartianas. Las hay en *Zaide,* título aplicado por la crítica a un *Singspiel* inacabado, en *Die Entführung aus dem Serail* y en *La clemenza di Tito,* si dejamos de lado las amorosas y nos fijamos tan sólo en las relacionadas con un poder magnánimo. De modo significativo, en dos de ellas el factor de tolerancia se ve incrementado por emanar la justicia de un no europeo. El arquetipo del *turco generoso* se abrió paso en la literatura, el teatro y la prensa desde que en 1734 el *Mercure de France* dio a conocer la nobleza en su actuar del Gran Visir Topal Osman. Las consecuencias de esto fueron incalculables, en tanto que nació y se extendió la idea de que el cristianismo no detentaba de manera excluyente todos los valores morales.

Este entendimiento paternalista de la autoridad vuelve la vista hacia la idealización, luego transformada en obsesión, que Wolfgang alimentó de Leopold, como fuente ilimitada de poder benigno. Y, sin embargo, el choque con la autoridad tiene lugar en la vida de Mozart. Enfrentamiento que lo es con el padre, con el empleador y con el poder. Es posible que Davies no se equivoque al creer que la raíz del conflicto se encontraba en el ego inflado por las experiencias infantiles del músico.

Frente a la *maternal* institución de la Iglesia católica, se nos brindan indicios de una actitud ambivalente. Hay biógrafos que lo tienen por un creyente muy superficial, pero su propia obra se encarga de llamar la atención sobre un ideario que tuvo que ser mucho más complejo. En la *Misa en do menor K-427,* escrita entre 1782 y 1783, surgen señales de una religiosidad atormentada. Si no fuera ya revelador que Mozart abandonase la composición de la obra en medio del *Credo,* se emplea una tonalidad trágica, la del desesperado díptico *Fantasía K-475 / Sonata K-457* o la escena de la aparición del monstruo en *Idomeneo.* Años después se producen síntomas de conciliación; así, la atmósfera consoladoramente masónica (columnas de la orden simbolizadas por los *corni di bassetto)* destinada al inacabado *Requiem,* o la autocita de una melodía del *Credo* en la triunfal *Sinfonía nº 41 en do mayor K-551.*

De un momento a otro, el acontecimiento crucial de la muerte del padre, el 28 de mayo de 1787, que deja a Wolfgang sin faro de autoridad sobre esta tierra. Un padre tiránico que fue la causa de que su hijo desarrollase enfermizos sentimientos de culpa. Se ha querido ver en la estatua fantasmal del Comendador de *Don Giovanni* un trasunto artístico de Leopold Mozart. No es imposible, pero de manera muchísimo más sutil ha expuesto Mozart la incomprensión y la falta de equidad entre un padre y un hijo en *Idomeneo,* aunque el *pathos* trágico se disuelva en un final postizo. Esta interpretación biográfica viene abonada por dos hechos: Mozart se interesó a fondo en el tema, hizo multitud de sugerencias al libretista, y trabajó intensamente, mediante esbozos, la partitura. Por otra parte, él, que deseaba el mayor realismo posible para sus óperas, o bien un mundo de fantasía privada, como en *Die Zauberflöte,* reconoció en el mito del monarca cretense un símbolo de sus luchas anímicas. Con la desaparición de Leopold, se multiplican los instantes depresivos, que llegan a ser combatidos, por lo menos durante el último verano, por medio del alcohol compartido con Schikaneder. Es la soledad cara al *dios injusto* que gestiona la muerte de los humanos. Esa desdentada que —son sus palabras— es una amiga (amigo en alemán) consoladora y que ni en su aspecto más feroz, el del *día de la ira,* hace variar en lo mínimo la caligrafía en el manuscrito del *Requiem.* ¿Pero no es un signo de desasosiego ante el futuro inmediato la anotación que da por concluida esta misma obra en el año nunca vivido de 1792?

Tan esencial viene a ser igualmente la quiebra de otro tipo de autoridad, la que cobija y protege. Coincidiendo prácticamente con los diez años finales de su vida, Mozart trabaja como compositor libre, fuera de la plantilla doméstica de cualquier aristócrata. El mito insiste en que fracasó y se hundió en la miseria, cuando la verdad es que gozó de unos ingresos notables, que no supo administrar. Su situación social provoca la última dualidad mozartiana, esta vez interna a la música. Se bifurcan la producción alimenticia y la estrictamente creativa. No siempre son categorías distinguibles por géneros, mas habría acuerdo en situar en la primera: marchas, danzas, muchas de las serenatas —no la *Serenata en do menor K-388,* que pertenece al Mozart

depresivo—, divertimentos y otras piezas para ocasiones determinadas, algunas tan curiosas como las escritas para un órgano mecánico.

Las obras no personales constituyen la repetición de un mismo esquema, colmado, desde luego con una inventiva sin fin. Las que llamamos de expresión subjetiva requerían otro proceso. Y aquí chocamos con otro de los mitos que agobian la figura de Mozart, el de su facilidad pasmosa. *Facilidad* ayudada por ocho horas diarias de composición, como demostró Franken. La creatividad de Mozart, digna de toda admiración, fue una evolución viva en perpetua marcha ascendente. Nada de dones otorgados sin esfuerzo: está muy cerca de haber sido probado que manejó muchos más apuntes que los que se han conservado, luego de que Süssmayr se apoderase —y con probabilidad, aprovechase para sus obras— de la mayoría. Esbozos en los que Mozart solucionaba sobre el papel sus dificultades con la polifonía o los problemas de la prosodia o bien planificaba las obras de grandes dimensiones.

Al asentarse su estilo final, la producción decrece en número y Mozart es consciente de que necesita estudiar, en especial el contrapunto de Bach y Haendel, pero también copiando una *Fantasía* de Froberger y un *Canon* de Byrd.

Con seguridad, Mozart nunca tuvo en mente ser original, concepto por completo extraño tanto para él como para el resto de sus colegas. Usó con cierta liberalidad ideas tomadas a otros compositores y aceptó las convenciones, no siendo un creador de nuevos géneros como lo fuera Haydn. En lo que sí aparece como revolucionario es en el impulso de expresión subjetiva inyectado hasta las formas más habituales. Su cosmovisión está completa en las óperas, sobre todo las que cuentan con libretos de Lorenzo Da Ponte, mas ahí es esperable encontrarla. Por esos es ilustrativo el seguimiento de algo tan cortesano como los minuetos, que se tornan de una fiereza suma en la *Sinfonía nº 40 en sol menor K-550*, de melancolía infinita en el *Quinteto en do mayor K-515* y son violentados por secos acordes en el *Quinteto en sol menor K-516*.

Enrique Martínez Miura



Mozart, enamorado y francmasón

El acontecimiento histórico digno de permanecer inscrito en los anales como sinécdoque del año 1991, debería ser, a despecho de cuantos quieren persuadirnos de lo contrario en los medios informativos, la celebración del bicentenario de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). La palabra «digno» ha sido escrita adrede, porque la presencia del genio en aquel hombre honra, desde hace dos siglos, a nuestra inhumana especie, y el conocimiento de su obra y su vida nos enseña a vivir, trabajar y crear, o, dicho de otro modo, nos enseña cómo desempeñar correctamente el único papel que justifica nuestro paso por la existencia terrestre, a saber: convertirnos en auténticos seres humanos al realizar todas las posibilidades de nuestra mónada. Para aprender este oficio de ser hombre, no hay escuela mejor que la frecuentación de una obra de arte, a condición de ser la obra de un genio. ¿Qué es un genio? El poeta Félix Grande responde: «Lo antiguo, lo garantizado por la aceptación de los siglos, apareciendo súbitamente nuevo: este fenómeno, al que quizá debamos llamar mágico, es una de las costumbres de los genios». En otro texto, inédito, escribe también a propósito de la definición del genio: «Ni siquiera a la sabiduría académica le es dado establecer una cabal definición de esa trabazón de opulencia emocional, de exactitud técnica, de facultad de iluminación y de revelación, y de abundancia comunicatoria que, en misteriosas proporciones, se contiene en la genialidad».

¿Qué es el genio? Mozart contesta: «El verdadero genio, sin corazón, es un contrasentido. Porque ni una inteligencia elevada, ni la imaginación, ni las dos juntas, hacen el genio. ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! He aquí el alma del genio»[1]. El alma del genio, el recuerdo y la presencia de Mozart, esto es lo que se trata de celebrar con amor durante este año, y en esta tarea se encuentran y colaboran los melómanos, los enamorados, los músicos, los poetas y, también, en cierta medida, los investigadores. Un año cada dos siglos puede parecer muy poco. Afortunadamente, no se ha esperado dos siglos para conocer y reconocer el valor incomparable de la obra del compositor salzburgués.

[1] *Citado en la pág. 612 del libro* Wolfgang Amadeus Mozart, *de Jean y Brigitte Massin, Fayard, París, 1970; traducción castellana de Isabel de Asumendi; Turner Música, Madrid, 1987.*

Mientras Mozart vivía, fueron pocos, pero muy importantes, los hombres que proclamaron su grandeza de artista insustituible. Franz-Joseph Haydn (1732-1809) escribe, en 1787, lo que sigue: «La vida de los grandes genios se ve con frecuencia entristecida por la indiferente ingratitud de sus admiradores. Me sorprende que Mozart, este ser único, no esté todavía en una corte imperial o real. Perdonadme si desvarío; ¡quiero demasiado a este hombre!» (p. 633). La amistad que unió a Mozart con «papá» Haydn es conocida y fue para ambos la relación de afecto viril y artístico más auténtica de sendas existencias. Mientras los vieneses critican el *Don Giovanni,* Haydn no duda en declarar públicamente que «Mozart es el compositor más grande que hoy posee el mundo» (p. 636).

Otro admirador de Mozart, aunque mucho más alejado personalmente, fue el poeta Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). El 4 de abril de 1785, escribe : «Todos los esfuerzos que hiciéramos para conseguir expresar el fondo mismo de las cosas serían vanos después de la aparición de Mozart. *El rapto en el serrallo* nos dominaría a todos» (p. 519). A una carta de Schiller, Goethe contesta en (1797): «Habéis podido constatar estos últimos días que las esperanzas que fundáis en la ópera se han visto realizadas de forma brillante en el *Don Juan;* pero esta obra es única en su género y la muerte de Mozart no nos permite esperar nada parecido» (p. 638). Goethe era, en tanto que esoterista, una de las personas más dotadas para juzgar con equidad *La flauta mágica,* cosa que hizo en 1793 usando las siguientes palabras: «Hace falta más sabiduría para reconocer el valor de este libreto que para negarlo (...) Basta con que la masa se complazca con la visión del espectáculo: no les escapará, a los iniciados, el alto significado de esto. Es lo que realmente se produce en el caso de *La flauta mágica*» (p. 741).

Pero exceptuando a Haydn, a Goethe, así como a algunos hermanos y amigos francmasones, casi nadie reparó en la autenticidad creadora de un Mozart en vida, a no ser las mujeres que le amaron y a quienes él amó. Los sucesos de la vida amorosa de Mozart son bastante menos conocidos que su infancia de niño prodigio recorriendo y deslumbrando a toda Europa. El otro gran aspecto de su vida interior, a saber, el espiritual, que encontró en las ideas de la francmasonería un eco y un aliciente, así como la posibilidad de convertir estas ideas en hechos vivenciados, nos servirá de contrapunto a los episodios amorosos en el bosquejo de esta biografía íntima del genio de Salzburgo. Los biógrafos J. y B. Massin se comportan con discreción a la hora de aludir a los amores de Mozart. Cabe pensar que la escasez documental les sirve de fácil excusa para no insistir verdaderamente en unos acontecimientos importantes. Sin llegar hasta ver en Mozart un aventurero ni un seductor de muchachas de la índole de un Casanova —a quien conoció en Praga— ni de un Don Juan, porque en verdad no lo fue, pensamos, no obstante, que su personalidad artística depende de sus sentimientos amorosos y de sus inquietudes espirituales, así como esta personalidad se expresa también en sus episodios íntimos. Albert Camus apuntó en alguna

página de sus *Carnets* una reflexión que compartimos: «Sólo se puede y se debe considerar vida a la vida privada».

El primer enamoramiento que haya dejado huellas en la correspondencia de Mozart se sitúa alrededor de sus quince años y en el ambiente de Salzburgo. Se supone que la joven fue una hija del doctor Barisani, médico del arzobispo de Salzburgo y muy unido a la familia Mozart. En ausencia de Wolfgang, éste confía a su hermana la misión de mensajera del adolescente sentimiento amoroso, que será interrumpido por el repentino matrimonio de la joven. Cuando Mozart alude a otra muchacha, la señorita Von Mölk, los biógrafos lo interpetan como «el inicio de un nuevo *flirt*, prueba de que no ha quedado traumatizado por su primer fracaso amoroso» (p. 174). Durante el invierno 1772-73, Mozart está en Milán y tanto las cartas de Wolfgang como las de su padre Leopoldo hacen referencia en clave a «cierta dama» con quien el joven compositor salzburgués tendrá tan poca suerte como con la anterior. Los autores nos brindan el siguiente comentario: «El nuevo amor de Wolfgang y su desgraciado desenlace, al que hace alusión en sus cartas de Milán, puede haber contribuido a ensombrecer la atmósfera (de sus *Cuartetos Milaneses, KV.* 155 a 160); es posible que lo haya sentido con más fuerza (...) Ya en 1771, Wolfgang había conocido un sentimiento desgraciado: señalamos que nada había traslucido a las obras que compuso en aquel momento; si las composiciones de 1772-73 tienen un sonido punzante, totalmente nuevo, ¿hay que llegar a la conclusión de que el amor de Wolfgang fue, este año, mucho más ardiente y apasionado? ¿O que el estado de ánimo del *Sturm und Drang* daba a las penas de amor una tonalidad distinta?» (p. 890).

De los diecisiete a los veintiún años, excepto con motivo de dos cortos viajes a Viena y Munich, Mozart no sale de Salzburgo. En 1774, se enamora de nuevo de una joven salzburguesa a la que no se puede asignar un nombre concreto. En una carta a su hermana Nannerl, fechada en Munich el 30 de diciembre de 1774, escribe: «A la joven señorita Mizerl, en todo lo posible, te lo ruego, dile que no debe dudar de mi amor. Está siempre presente ante mis ojos, con su maravilloso desaliño. He visto aquí a muchas jóvenes encantadoras, pero no he visto una belleza igual» (p. 205). Los biógrafos, al ver mencionar otra vez el nombre de esta «señorita» sin ninguna alusión al amor de Wolfgang, suponen que el texto que acabamos de reproducir es simplemente una broma. Durante parte del año de 1777, Mozart frecuentó la aristocracia salzburguesa y compuso en estilo galante, pero tanta frivolidad no aportó nada a Wolfgang, que pronto se cansó y abandonó ese juego durante el cual quizá tuvo alguna vana esperanza de casarse con una de estas jóvenes aristócratas que lo acogían con amabilidad, pero también con cierta condescendencia.

El único amor pasional de Wolfgang en Salzburgo fue inspirado por una mujer de veinticuatro años, casada y extranjera en la ciudad, pero no al arte de Mozart: la cantante Josefa Duschek. «Entre ella y Wolfgang se entablan inmediatamente lazos más que cordiales» (p. 220), y el músico escribe pronto para ella una *Escena dramática «Andrómeda»* (KV. 272). En esta obra, Mozart se desprende del virtuosismo del

estilo galante para insistir en el valor semántico del texto literario. Al parecer, Josefa Duschek recibió de buena gana esta obra, aunque ella no le permitía lucir sus dotes de soprano, y su amistad con Mozart, pese a larguísimas separaciones en el tiempo y en el espacio, se mantendrá en un registro de gran complicidad e intimidad. Durante sus estancias en Praga, Mozart se reunía frecuentemente con la señora Duschek «en una atmósfera de lo más amistosa» (p. 630). En 1787 escribió Mozart otra aria (DV. 528), violenta y patética, para despedirse de Josefa «que había sido para él seguramente más que una amiga» (p. 630). Estos sentimientos parecen haber obligado a Mozart a buscar un tono expresivo particular para su obra dedicada a Josefa Duschek.

En septiembre de 1777, Wolfgang Amadeus Mozart sale de viaje y se encuentra en Munich donde «está tan poseído por la ópera, seducido por la ópera que oye en Munich —él, que está privado de ello hace tanto tiempo—, que en el acto cae perdidamente enamorado de la joven cantante que tiene el primer papel, la señorita Keiser» (p. 237). Pero pronto debe alejarse de Munich, y en Augsburgo, cuna de la familia Mozart, vive unos quince días de amistad y erótica complicidad con su prima, María Ana Tecla. Escribe Wolfgang a su padre: «Nuestra prima es bella, inteligente, amable, razonable y alegre; esto se debe a que ha frecuentado el mundo (...) Es cierto que nos divertimos mucho, ya que posee una mente muy aguda y observadora. Juntos nos burlamos de la gente. ¡Qué gran placer!» (citado p. 244). Wolfgang habla de su prima con tanto entusiasmo que su padre piensa que los dos jóvenes podrían casarse. Pero Wolfgang no busca nada serio, sólo le gusta más su prima cuando se quita algo de ropa y enseña sus tesoros carnales. El joven Mozart podría contestarle a su padre con la frase de *Don Giovanni:* «Non vedete ch'io voglio divertirmi?...». Las cartas de Wolfgang Mozart dirigidas a su prima van salpicadas de bromas de todo tipo, incluso algunas de bastante mal gusto que lindan con la grosería. Los biógrafos no dudan en reproducirlas íntegramente, mientras tenemos la impresión de que nos ocultan ciertos detalles referentes a otras relaciones amorosas de Wolfgang. En lo que a la prima de éste se refiere, los autores se complacen en destacar la capacidad del compositor salzburgués para gastar bromas escatológicas. Lo explican diciendo: «su comportamiento nos parecería un poco demasiado pueril para un buen mozo de veintiún años, si no creyéramos que interviene aquí un indudable matiz erótico en el placer cómplice que él supone en su prima. Pero está claro que este género de bromas encuentra en el erotismo una ocasión de manifestarse» (p. 261). En una carta a su prima, Wolfgang escribe (13 de noviembre de 1777): «si sentís todavía amor por mí como yo por vos, entonces nunca dejaremos de amarnos» (citado p. 266). Un año más tarde, Wolfgang Mozart requiere a su lado en Munich la presencia de su prima, que acude sin tardar y lo acompañará hasta Salzburgo a principios de 1779. La presencia de María Ana Tecla aminora los riesgos de enfrentamiento directo entre Wolfgang y su padre, puesto que Leopoldo se ha mostrado en casi perpetuo desacuerdo con la actitud de su hijo a lo largo de todo su infructuoso viaje por Alemania y hasta París en 1777 y 1778. La correspondencia, que sucede a la separación de Wolfgang y su

prima, reencuentra el tono de amistad, broma y afecto que la caracterizó siempre: «tal vez existe una ternura suplementaria hacia aquella que, sin duda ninguna, fue la confidente de su desgraciado amor» (p. 419).

Pues, efectivamente, Mozart ha tenido, durante ese año de viaje realizado por primera vez sin su padre, una gran pasión amorosa, defraudada por su objeto: la cantante Aloysia Weber. Durante su prolongada estancia en Mannheim, Mozart se había encaprichado de una hermosa joven, Augusta Wendling, que cantaba muy bien y había sido amante del príncipe-elector. Le había dedicado una arieta (KV. 307). Pero eso no duró casi nada. Lo importante de la estancia de Wolfgang en Mannheim, fuera de sus contactos con francmasones, fue indudablemente su amor por Aloysia Weber. El padre de esta muchacha era copista, y Mozart le encargó algunas copias; al recogerlas en su casa, encuentra a la segunda hija del copista, ejerciendo su preciosa voz de soprano con las arias de Mozart: éste se enamora en el acto, tanto de la joven como de su voz. Wolfgang se hace acompañar por ella y su padre en un breve viaje a Holanda, a donde va a presentar algunas obras suyas. «Es el flechazo: ama a Aloysia Weber, (...) después de esta semana de ensueño, el mundo no existe para él más que en función de Aloysia (...) La señal más significativa de su amor (...) es el hecho de que proyecta con su «querida Weberin» una gira por toda Italia, y renuncia bruscamente a su mayor deseo, escribir una ópera alemana (...) Con el exclusivismo del amor afirma que sólo él puede escribir la ópera que valore suficientemente los méritos de la joven. Él, tan justamente orgulloso de las posibilidades de su genio, no lo considera ahora más que como un instrumento al servicio de la que ama» (p. 290-291).

Contratada para cantar óperas en Munich, Aloysia y su familia se trasladan a esa ciudad, y es allí donde Mozart se reencontrará con ella en diciembre de 1778. «Mozart da por hecho su próximo encuentro con Aloysia, y el compromiso definitivo que resultará de ello» (p. 395). Pero, de forma brusca e imprevisible, es rechazado por su amada; su pena es inmensa y su primera reacción consiste en ir a llorar en brazos de un amigo. De ese amor decepcionado fue testigo la «alegre primita» de Wolfgang Mozart. Aloysia, sin duda, no ha amado nunca de verdad a Wolfgang como él la amó a ella. Además, cuando se reencuentra con él, ella es ya *prima donna* y cobra un buen sueldo, mientras él no ha cosechado ni dinero ni éxitos en más de un año de viajes por Europa. Más tarde, con el recuerdo de su amor —y su orgullo— herido, Wolfgang escribirá de Aloysia que es «hipócrita, mala y coqueta» (p. 406). Pero no termina ahí la historia de Wolfgang y Aloysia. En 1779, ella fue contratada en Viena, murió su padre, y luego ella se casó con el actor Josef Lange, reciente viudo, en octubre de 1780. A partir de entonces, su madre, que sin duda dictara a Aloysia parte de su actitud frente a Wolfgang en Munich, admitió huéspedes en su piso. Algunos meses depués, en 1781, Mozart, que se encontraba en Viena, solo, sin casa ni empleo, se alojó en casa de la señora Weber, ocurrencia que lo llevará poco más tarde a casarse con Constanza Weber, hermana menor de Aloysia. Convertida en «la Lange», *prima donna* de gran renombre, y en cuñada de Wolfgang,

su antigua amada Aloysia Weber mantendrá con Mozart relaciones de familia, amistad y trabajo caracterizadas por el buen humor y la sinceridad. Luego se separaron sus destinos profesionales, y Mozart murió. Aloysia se retiró junto a su hermana Constanza en Salzburgo donde murió septuagenaria en 1830, y cuando se le hablaba de Mozart, se excusaba diciendo: «Le conocí muy poco; pensaba de él que era un gentil hombrecillo» (p. 760).

Volvamos hacia atrás en el tiempo; Mozart regresó a Salzburgo a principios del año 1779 y no salió de la ciudad hasta noviembre de 1780. Durante ese tiempo, se debe suponer que se curó de su amor por Aloysia, pero parece no haberla reemplazado por ninguna otra mujer. Al dejar Salzburgo en 1780, pasa a Munich para realizar su ópera *Idomeneo, re di Creta.* Durante el carnaval de Munich en 1781, se sabe, pero sin detalles, que tuvo «relaciones con una dama de dudosa reputación» (p. 443). De Munich se traslada directamente a Viena en marzo del mismo año, rompe con su señor el arzobispo, y en mayo se aloja en casa de la señora Weber.

Aquí empieza un enredo que conducirá a Mozart a aceptar el matrimonio con una mujer que no le inspiró nunca una gran pasión amorosa: Constanza Weber. Los rumores y los chismes no tardan en difundirse. El 25 de julio de 1781, Wolfgang escribe a su padre: «Porque vivo en su casa, resulta que debo casarme con la hija. ¿Qué esté o no enamorado? Esto no importa; es un punto sobre el que se pasa de largo; vivo en la casa, luego me caso. ¡Si en algún momento de mi vida no he soñado con el matrimonio es ahora! (...) Dios no me ha dado mi talento para unirme a una mujer y pasar toda mi juventud inactivo. Comienzo apenas a vivir, ¿y voy a amargarme yo mismo la vida? No tengo nada contra el matrimonio, pero para mí, en estos momentos, sería algo fastidioso. (...) No quiero decir con esto que me muestre altivo con la señorita con la que me quieren casar, y que no le diga nada, pero no estoy enamorado de ella. Hablo, bromeo con ella cuando tengo tiempo, y eso es todo. Si tuviera que casarme con todas con las que he bromeado, tendría doscientas mujeres» (citado en p. 481). Patentemente, la pobre Constanza no es amada. Al menos, de momento. Pero el 15 de diciembre de 1781, Wolfgang escribe a su padre una carta larga y laboriosa en la que explica que «el objeto de [su] ardor es... ¡una Weber! Pero ni Josefa, ni Sofía: es Constanza... la mártir de esta casa, y tal vez a causa de esto, la más dulce, la más inteligente; en una palabra: la mejor» (citado p. 488). Mozart cayó en la trampa de las habladurías y de la madre de Constanza: ésta y el tutor de sus hijas han arrancado a Mozart la promesa de casarse con Constanza antes de tres años, o, en caso contrario, deberá indemnizar a la madre con trescientos florines anuales. Entonces, Wolfgang no tiene otra solución que acostumbrarse a la idea de casarse con Constanza en la que reconoce las virtudes que harán de ella una buena esposa y una buena madre.

Uno de los argumentos que Wolfgang da a su padre para justificar su inminente matrimonio es el siguiente: «La naturaleza habla en mí tan fuerte como en todos los hombres jóvenes y fuertes. Me resulta imposible vivir como la mayoría de los jóvenes

de hoy. En primer lugar, porque soy demasiado religioso; en segundo lugar, porque amo a mi prójimo demasiado, y mis sentimientos son excesivamente (sic) honestos como para seducir a una inocente jovencita; y en tercer lugar, tengo demasiado horror, repulsión y temor a las enfermedades... para arriesgarme con ciertas chicas. Os puedo jurar que no he tenido nunca nada que ver con esta clase de mujeres» (p. 487). La situación se enreda de tal modo que Mozart se ve obligado a firmar el compromiso de matrimonio con Constanza, para salvar la reputación de la joven y su propio honor. Luego durante unos seis meses, la madre de Constanza hace la vida imposible a los novios, de forma que Constanza huye de su hogar y Wolfgang se casa precipitadamente con ella el 4 de agosto de 1782. Es cierto que Constanza no le es indiferente, tiene dieciocho años y no es fea, pero no es música ni cantante, y parece que Wolfgang Mozart se ha dejado convencer demasiado fácilmente de que ha tomado la única decisión oportuna.

El matrimonio de Mozart se puede considerar como globalmente feliz. Constanza le dará seis hijos de los que sobrevivieron dos varones; uno de ellos, el último, Franz-Xaver, fue músico y pobre. Ambos murieron solteros y sin descendencia, habiendo llegado a la edad madura. Pero tanto Wolfgang como Constanza parecen haber sido recíprocamente infieles sin que naciera ningún drama ni escándalo entre ambos. Constanza es inconsciente, ligera y merece bien poco su nombre. Ya de novia, provocó los celos de Wolfgang por haber dejado a cierto señor medirle las pantorrillas en un juego de sociedad. Este liviano suceso motivó una discusión sin consecuencia. Más tarde, cuando Constanza se encontraba en Baden para curarse, y separada de su marido, su trato demasiado familiar con ciertos hombres extranjeros dió algunas preocupaciones a Mozart, que no manifestaba realmente celos en sus cartas a su mujer, sino cierta contrariedad al pensar en la opinión pública.

Constanza tendría más serios motivos de ser celosa, pero al parecer no lo fue, excepto tal vez de Teresa von Trattner. Esta señora, esposa de un librero, empezó siendo alumna de Mozart en 1781. En diciembre de 1783, Wolfgang y Constanza se instalan a vivir en su casa. En una sala llamada «sala Trattner», posiblemente en el mismo domicilio de esta dama, se celebran varias «academias» o recitales de Mozart en 1784. En septiembre de 1784, Mozart debe abandonar el techo de su alumna y amiga porque se ha empezado a murmurar sobre las relaciones de Wolfgang y Teresa von Trattner. En este caso Constanza sí pudo influir en la decisión de alojarse en otro sitio. Teresa von Trattner era una mujer capacitada para comprender el genio musical de Mozart y éste le dedica dos obras para conmemorar su separación; se trata de un *Sonata* para piano (KV. 457) a la que Mozart añade, como introducción, una *Fantasía* (KV. 475) algunos meses más tarde. El envío de estas dos obras fue acompañado por sendas cartas de Mozart sobre la manera de interpretarlas. Estas cartas han desaparecido, y la propia Teresa von Trattner se negó a entregarlas a Constanza después de la muerte de Wolfgang.

Los musicólogos ven en estas obras dedicadas a Teresa von Trattner unas páginas «excepcionales y ardientes» (p. 1192) en las que resultaría fácil escuchar un canto de amor contrariado por las circunstancias. El papel de la presencia de Teresa von Trattner en la actividad creadora de Mozart es un hecho innegable. También es un hecho el que Teresa haya muerto apenas tres años después de Mozart y exactamente a la misma edad. Los datos referidos permiten, por tanto, pensar que Wolfgang Amadeus Mozart experimentó un sentimiento amoroso de múltiples dimensiones hacia la señora von Trattner.

La cantante inglesa Nancy Storace es otra de las mujeres que han podido suscitar celos en Constanza Mozart. «El amor recíproco entre Mozart y [Nancy Storace] no ofrecía ninguna duda para sus contemporáneos, ni para nosotros» (p. 594). Desde fin de 1783 hasta 1787, fecha en que Nancy Storace regresó a su país, es decir, casi cuatro años, es lo que duró la «amistad» de Mozart con esta cantante que estrenó el papel de Susana en *Le Nozze di Fígaro.* Para hacernos alguna idea de la despedida, hay que remitirse a la gran *Scena drammatica* (KV. 505) que Wolfgang escribe para Nancy Storace el 26 de diciembre de 1786. Mozart ha escrito como epígrafe a la partitura: «Para la señorita Storace y para mí» (p. 610). Mozart tenía la intención de viajar a Inglaterra para reunirse con Nancy Storace, pero nunca lo podrá hacer. Mantendrán una correspondencia hasta la muerte de Wolfgang, pero Nancy Storace ha destruido antes de morir todas las cartas de su amado Mozart. Para imaginar la belleza de su amor, nos queda lo mejor de ambos: la música, la mencionada *Escena* y, también, por ejemplo, el aria «de los castaños» de *Le Nozze di Fígaro.*

El año de 1787 empezó tristemente con el vacío dejado por Nancy Storace y sus amigos ingleses, con la muerte de su amigo Hatzfeld, y la enfermedad y luego la muerte de su padre, Leopoldo. La segunda parte de ese mismo año fue ocupado por la composición de la ópera *Don Giovanni,* representado en Praga con un éxito completo. Por la misma época, Mozart escribe a su amigo Jacquin: «El placer de un amor ligero e intrascendente, ¿no está a una distancia astronómica de la felicidad que proporciona un amor sincero y apoyado en la razón?». Los biógrafos J. y B. Massin comentan: «Si él puede tomar aquí, con evidente sinceridad, el partido de Ottavio frente a don Giovanni, es que Mozart, tan ágil para contar chistes subidos de tono, tan débil sin duda en tantas ocasiones delante de los encantos de una mujer bonita, se mantiene y se mantendrá siempre el mismo que en los tiempos en que se consagraba tan generosamente a su amor por Aloysia y no consentirá nunca dejar de tomar su corazón en serio. El comensal de Da Ponte y de Casanova habla como cantaba Belmonte, como cantará Tamino, y como sabe amar Wolfgang Mozart. El no identificaba necesariamente el amor con el matrimonio. Está claro que amó profundamente a otras mujeres además de a la suya, y más profundamente aún que a la suya, a Teresa von Trattner y Nancy Storace, por ejemplo» (p. 628-629).

Durante los tres últimos años de su vida, Mozart estuvo con frecuencia separado de su mujer, porque ella tenía problemas de salud y tomaba aguas en Baden. Por

este motivo existen numerosas cartas de Wolfgang a Constanza; a propósito de la primera de esas cartas, del 8 de abril de 1789, los biógrafos comentan: «No podemos dejar de sentirnos sorprendidos por la ternura y la gentileza que desborda, hoy mucho más que en el momento de su boda. Y en un sentido, al cabo de siete años de matrimonio, está infinitamente más enamorado que entonces. Su vida en común, con sus altibajos, sus fidelidades e infidelidades recíprocas, está lejos de ser un fracaso (...) No vemos la necesidad de extendernos sobre las infidelidades conyugales de Wolfgang. En cuanto a las de Constanza, no entran directamente en nuestro cometido» (p. 650). Durante sus estancias en Baden, Constanza recobra el gusto por la vida y su carácter ligero e inconstante da lugar a muchas habladurías, pues no respeta del todo la moral conyugal, y Mozart debe llamarle la atención en diversas ocasiones. Cuando su trabajo se lo permite, Wolfgang se reúne en Baden con su mujer para vigilar su conducta desde más cerca y acallar los chismes.

Por su parte, Mozart no es más fiel a Constanza ahora que antes. En mayo de 1789 se encuentra solo en Berlín, donde se representa *El rapto en el serrallo.* Se cuenta que la cantante Baranius, que interpretaba el papel de Blonde, no quiso seguir cantando por haber surgido Mozart de improviso en medio de una representación. Mozart tuvo que suplicarle y prometerle darle clases para que ella aceptara volver al escenario. «La tradición añade que en esta ocasión se convirtió en el amante de la cantante, que era por aquella época la favorita de Federico Guillermo» (p. 666). En 1791, mientras estaba componiendo *La flauta mágica,* se dice que «tenía amistad con diversos actores de su compañía [de Schikaneder] —¡y sobre todo con la mujer de Gerl!»— (p. 710). Mientras Constanza está en Baden viviendo en la frivolidad, Mozart encuentra su inspiración para *La flauta mágica* en su trato con mujeres. «Es probable que buena parte de su existencia haya sido escamoteada a esta valiente mujercita [Constanza] a la que quiere con ternura, que ocupa un gran lugar en su corazón, a la que necesita de verdad, pero a la que nunca ha amado con auténtico amor. No es imposible que haya encontrado junto a Mariana Gottlieb, la actriz que iba a encarnar a Pamina, como sucedió antes con Nancy Storace, lo que no encuentra en Constanza» (p. 725).

En 1790 y 1791, Wolfgang parece haber estado muy unido a su cuñada Sofía, soltera de veintitrés años —Sofía se casará a los treinta y nueve—. De hecho, es Sofía quien lo cuida, más que Constanza, ella misma enferma, durante su última enfermedad y su agonía. Pero este cariño de Wolfgang y Sofía no ha dejado sospechar relaciones más íntimas y sin duda no sabremos nunca si hubo más que afecto familiar entre ellos.

La que se puede considerar como última historia de amor de Mozart, llegó a ser un escándalo póstumo y concluyó trágicamente. Magdalena Hoffdemel era alumna de Mozart desde 1789. Su marido, escribano en el tribunal, era amigo de Mozart y su hermano de logia, también desde 1789. El 10 de diciembre de 1791, Magdalena Hoffdemel, que está embarazada, es víctima de los celos de su marido: éste intenta matarla con una navaja de afeitar, y luego se suicida. Para la opinión pública, la causa del drama está en que Magdalena Hoffdemel se ha —supuestamente— traicionado al no

esconder la pena causada por la muerte de Mozart. Se dice que eran amantes y que el hijo que trajo al mundo Magdalena Hoffdemel fue hijo de Mozart. Nada permite demostrarlo, pero en Viena todo el mundo creía que ésa era la verdad. Mientras este escándalo sirve de oración fúnebre a Mozart, cuya vida amorosa ha sido ocupada por varias e importantes mujeres, al catálogo de sus obras se inscribe como última composición una *Cantata masónica* terminada el 15 de noviembre de 1791, titulada «Elogio de la amistad», y que el propio Mozart dirigió ante sus hermanos de logia, menos de veinte días antes de morir. «Con esta nota humana, fraternal, se cierra la carrera del músico cuya obra adulta está determinada por el paso de la rebelión individual a la comunión fraternal de los hombres. La acogida de sus hermanos, esa noche, es tal, que da a Mozart un nuevo impulso para vivir» (p. 749).

★

Esta última música masónica parece conmemorar el —cercano pero nunca alcanzado— séptimo aniversario de la adhesión de Mozart a la francmasonería, el 14 de diciembre de 1784. Su logia se llamaba de «la Beneficencia». De esa logia es fundador y Venerable su viejo amigo Gemmingen. Los mejores amigos de Mozart pertenecen al iluminismo y a la francmasonería desde hace mucho tiempo. Mozart siente una profunda simpatía por esos hombres y las ideas del iluminismo: espíritu progresista, antimístico, irreligioso, racionalista, social y políticamente prerrevolucionario.

Ya a los once años, Mozart se encontró frecuentando a masones en la familia Mesmer de Viena. A los diecisiete años, se le confía la tarea de componer música masónica por el masón Gebler: será el drama heroico alemán titulado *Thamos, Koenig in Aegypten* (1773 y 1779), cuya música le servirá en parte para *La flauta mágica.* En Mannheim durante sus varias estancias, y en Estrasburgo (1778), Mozart está rodeado de masones que le proporcionan ayuda y amistad, masones que son capaces de compartir con él hasta su pasión por la música, y también capaces de comprender su talento: «todo se desarrolla como si los francmasones de orillas del Rhin hubiesen decidido que [Mozart] se instalara en la región» (p. 388). El ambiente masónico le proporciona solidaridad: le encargan varias obras, y le encuentran nuevos alumnos. Pese a sus proyectos de seguir en Mannheim, Mozart tendrá que ir hasta Munich y regresar a Salzburgo (1779) donde encontrará en 1780 a Schikaneder, el actor francmasón que colaborará más tarde con Mozart en *La flauta mágica.*

En 1781, se encuentra Mozart en Viena, donde prefiere el trato con «el círculo de amigos de la condesa Thun, donde dominan las figuras de Sonnenfelds y von Swieten, al de los Mesmer», de modo que se puede deducir que Mozart siente «más afinidad por los hombres del *Aufklärung* que por los de la búsqueda mística. Rodeado de francmasones, tanto en Viena como en Mannheim, se une con la corriente racionalista y progresista que va a ser la de los Iluminados» (p. 477) y por tanto se aleja de la corriente que incluye a los Rosa-Cruz. En Viena, Mozart será uno de los fundadores del «Concierto

de los Diletantes», de clara inspiración e influencia masónica, lo mismo que en Mannheim, tres años antes, había participado en el proyecto de fundar el «Concierto de los Aficionados», igualmente puesto en marcha por francmasones. «La cultura, el desarrollo y la comunicación de las "bellas artes" son, desde su francmasonería. Sin ser todavía masón, sin saber tal vez gran cosa de la orden, Mozart se adhiere espontáneamente y desde hace tiempo a este objetivo; de ahí viene quizá el hecho de que tenga mayoría de amigos masones en Viena y en Mannheim, y que se asocie de todo corazón a las empresas que le inspiran y favorecen» (p. 515-516).

El 14 de diciembre de 1784, Mozart se adhiere a la francmasonería y es iniciado al grado de aprendiz en la Logia de la Beneficencia. Es una pena carecer de los documentos en los que sin duda Mozart aludía a la francmasonería. Los biógrafos deben limitarse a los comentarios siguientes: «nos parece que se trata de una conversión —no en el sentido sobrenatural, sino en el sentido psicológico— y el trastorno afectivo del otoño de 1784, tal y como creemos adivinarlo, ha podido empujar la decisión... Ya Mozart era un adepto de las aspiraciones del *Sturm und Drang* y de las convicciones racionales del *Aufklärung;* apasionado de la libertad, la igualdad y la fraternidad, convencido de la necesidad de intercambios y de un trabajo común para hacer progresar a la humanidad, adhiriéndose a la francmasonería, se compromete más profundamente y más lúcidamente en este trabajo común, al mismo tiempo que recibe claridades espirituales... y un calor de amistad fraternal que influyen sobre él» (p. 568). A falta de documentos escritos, nos quedan las obras de Mozart que sin duda cobijan los frutos de la profunda e intensa vida de masón que llevara Mozart en los siete últimos años de su existencia.

La influencia masónica en las obras de Mozart se puede observar de un modo directo en la música destinada al uso de la logia (doce obras en total, inscritas en el catálogo Koechel), y de un modo indirecto en el resto de sus composiciones, como por ejemplo, el *Concierto* para piano nº 20 en Re menor (KV. 466), que fue elaborado inmediatamente después de su adhesión. También los *Cuartetos a Haydn* pueden encerrar una significación masónica, en la medida en que representan una experiencia estética inseparable de las vivencias íntimas y espirituales que se concretan en la adhesión a la francmasonería.

En sus obras masónicas, Mozart usa procedimientos técnicos que traducen ciertos conceptos fundamentales, por ejemplo, las notas unidas de dos en dos simbolizan los lazos de fraternidad. Su primera gran obra masónica es una *Cantata en Mi bemol mayor* (KV. 471), de abril de 1785, en la que «consigue Mozart este estilo que será común a todas sus obras masónicas: unidad donde se alían la originalidad del estilo personal y la adaptación a las tradiciones y los símbolos masónicos; síntesis donde se conjugan coherentemente la expresión sobria y despojada de sentimientos espirituales... muestra con qué seriedad y entusiasmo el ser íntimo de Mozart se ha comprometido con la francmasonería» (p. 1216).

Durante varios años, la francmasonería, que se ha autorreformado, no requiere el talento de Mozart para adornar sus rituales. Sin embargo, dos *Adagios* (KV. 410 y 411), fechables en 1786, figuran como lo mejor de su música masónica. Y Mozart reanuda su producción destinada a la Logia poco antes de morir. La *Cantata* y el *Lied masónico* (KV. 623), ejecutados el 15 de noviembre de 1791, prolongan y explican el sentido de *La flauta mágica.* Sabemos que bajo la ficción de una especie de cuento de hadas, la ópera relata las etapas de una iniciación a los misterios del esoterismo universal e intemporal al par que Mozart transpone en ella su propia experiencia y su propio camino espirituales identificándose con el personaje de Tamino. En sus últimas partituras, Mozart parece olvidarse de «su angustia física» y celebra «la fraternidad en el trabajo y la presencia de la luz en el ímpetu y en el calor de la esperanza» (p. 1406). Estas obras son como el testamento de Mozart y su adiós, el adiós «que en secreto dirige sin duda a todos los que ama, nos habla de amor, de trabajo y de futuro para terminar con la palabra luz» (p. 1407).

El análisis de *La flauta mágica,* aunque sería muy interesante, nos llevaría muy lejos de los límites del presente trabajo, y remitimos el lector interesado al libro de J. y B. Massin que hemos utilizado y del que sacan un gran provecho también los colaboradores de la emisora Radio 2 al preparar sus programas de homenaje diario a Mozart. Es de resaltar el meritorio esfuerzo realizado por esa emisora de Radio Nacional de España en lo que al bicentenario de Mozart se refiere, y del mismo modo debemos alegrarnos del innegable interés suscitado por esta celebración entre el público melómano. Pues, aparte de la proeza en que consistió el «día Mozart» (27 de enero pasado), y excluyendo los noventa minutos dedicados exclusivamente a Mozart de lunes a viernes, en el resto de la programación de Radio 2 abundan las obras mozartianas solicitadas por los oyentes.

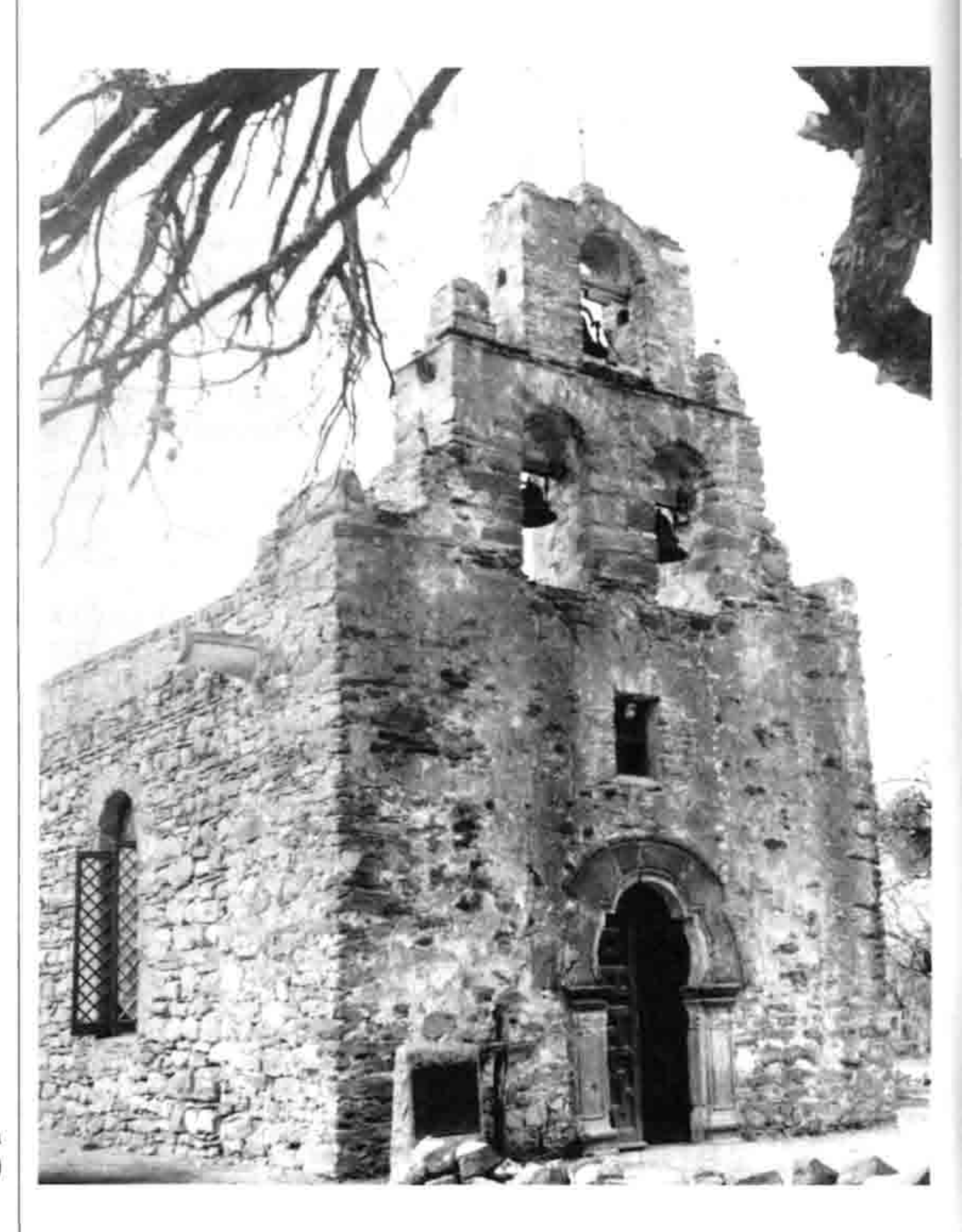
A ese vasto homenaje del bicentenario se anticiparon los investigadores franceses Jean y Brigitte Massin, al publicar en 1970 su monumental libro titulado sencillamente *Wolfgang Amadeus Mozart.* Y también se anticipó la editorial Turner al incluir en 1987, en su colección dedicada a la música, la traducción de ese libro que puede verse como dos libros en uno: la biografía y la historia de la obra. Suman más de mil quinientas páginas de texto, además de los cuadros genealógicos, ilustraciones, apéndices y catálogos. Sólo le falta un copioso índice onomástico, cuya presencia resultaría muy útil para orientarse rápidamente en ese libro tentacular.

El libro de J. y B. Massin no podría estar mejor documentado. Ante su capacidad analítica y explicativa sólo podemos lamentar que no se una otra capacidad intelectual apreciable, la de la síntesis vigorosa e imaginativa. Pese a algunas deficiencias en la traducción y en la tipografía que lamentamos sinceramente (renunciamos a señalarlas esperando que sean corregidas en sucesivas reediciones), es de lectura tan agradable como instructiva. Es, en fin, un libro de presencia obligada en la biblioteca de todo aficionado al genio musical encarnado con insuperable maestría en el compositor salzburgués.

Verónica Almáida Mons

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Una misión era un establecimiento en el que había una iglesia, un habitáculo para el misionero, otro para la tropa, un almacén, una escuela para niños y otra para niñas, y algunas estancias para los neófitos.»



Misión de La Espada (California)



Los jesuitas en Baja California*

La península de Baja California es una angosta lengua de tierra de 126 Km. de longitud, bañada por el Océano Pacífico (al oeste y sur) y por el Golfo de California (al este). Situada al noroeste de México, tiene su origen en los movimientos tectónicos producidos por las grandes fracturas longitudinales de los relieves de Sierra Nevada y del valle de California; sus tierras están formadas por un núcleo granítico que aflora discontinuamente, recubierto en parte por depósitos mesozoicos y por grandes coladas de lava de las erupciones terciarias y cuaternarias. Toda ella está atravesada por un espinazo montañoso en dirección NO-SE (con alturas de hasta 3390 m.s.n.m. en el norte) que caracterizan su orografía de sierras con grandes mesetas fracturadas, especialmente escarpadas en la costa del Golfo, y algunas planicies en la costa occidental.

El clima es muy árido, como el que caracteriza la zona suroeste de Norteamérica, con un régimen muy escaso de pluviosidad en el centro y norte de la península y algunos chubascos más intensos en el sur; a esto hay que añadir que el abrupto relieve no permite unos cursos de agua de considerable caudal, lo que ha provocado auténticos desiertos en algunas planicies de la costa occidental y sólo permite la práctica de la agricultura en alguno de sus valles, especialmente en el sur de la península.

Justamente su situación de relativo aislamiento respecto al continente y demás características geográficas, han hecho de esta península un área de especial interés, tanto por lo que se refiere a su población aborigen, grupos de cazadores-recolectores de filiación no conocida hasta el momento, como por la necesidad y modo de ocupación europea. En esta ocasión trataremos de cómo se llevó a cabo la colonización europea dirigida por los misioneros jesuitas y de la relación que mantuvieron con los indígenas californianos según sus propios documentos escritos.

* *Trabajo realizado dentro del proyecto becado por la C.I.C.Y.T. (nº PB 87-1050).*

El modelo de California y los primeros viajes

A principios del siglo XVI, circula una leyenda por Europa descrita en el libro V de *Amadís de Gaula,* las sergas de Esplandián, según las cuales al Este de la India había una isla muy rocosa poblada por amazonas y muy rica en perlas y oro. Cuando Hernán Cortés encontró California creyó haber dado con esta mítica isla gobernada por la reina Calafia (W. M. Mathes 1982b: 97-98).

Ciertamente, cuando Cortés es autorizado a explorar el Mar del Sur y nombrado «adelantado» de este mar (J. A. Cota Sandoval 1982: 22) organiza tres expediciones para encontrar nuevas tierras. En 1532 envió dos navíos que fracasaron al perderse uno de ellos y regresar precipitadamente el otro a causa de un motín de la tripulación. Pero rápidamente Cortés organizó otro viaje en 1534 al mando de Diego Becerra de Mendoza y Fernando de Grijalba; este último tuvo que regresar a puerto, mientras que el primero fue asesinado en un motín dirigido por Fortún Giménez, quien consiguió llegar a las costas de California, concretamente al puerto que llamaron Seno de la Cruz (actual La Paz), en donde fue muerto junto con muchos de sus hombres después de un altercado con los indígenas. Finalmente, Cortés decidió mandar él personalmente una expedición que en 1535 llegó al mismo puerto del Seno de la Cruz; este viaje también fue castigado por las tempestades del Golfo de California —al que llamaron Mar de Cortés— y, aunque se realizaron algunas exploraciones en la Península, la expedición sufrió numerosas bajas a causa del hambre, de manera que finalmente tuvieron que regresar para acallar los rumores que corrían en México sobre la muerte del conquistador. Después de estas tres tentativas, Cortés aún insistió con otra campaña de exploración a cargo de Francisco de Ulloa en 1537, quien recorrió el Golfo o Mar de Cortés hasta llegar a la desembocadura del río Colorado, apercibiéndose de que California no era una isla, sino una península[1].

Estas primeras incursiones a California por parte de Cortés tenían por objeto conquistar nuevas tierras y riquezas —especialmente la explotación de perlas que se especulaba con poder llevar a cabo— y dominar el Océano Pacífico para controlar las rutas de Asia; y fue por esta razón que contó con la oposición activa de Nuño de Guzmán, quien desde las tierras de Nueva Galicia, pretendía tener costa en el Atlántico y en el Pacífico para aprovecharse del comercio entre Asia y Europa, de manera que no le convenía que Cortés le cortara su salida al Pacífico desde California. Sin embargo, los problemas que Guzmán tiene para mantener sus territorios conquistados hacen que abandone sus pretensiones de obtener California (J. Mª Muriá 1982: 70-71).

Durante el siglo XVI se realizaron otras expediciones; entre ellas destaquemos la de Hernando de Alarcón —quien también exploró el Golfo de California comprobando la peninsularidad de ésta— y la primera de Sebastián Vizcaíno quien en 1596, tiene la orden de Felipe II de buscar el estrecho de Anián, y establecer algún puerto que sirviera como fortificación para hacer frente a los piratas que ya entonces atacaban los barcos que navegaban por el Pacífico y se escondían en las costas californianas

[1] Si bien este viaje de Francisco de Ulloa (1537) y otro posterior de Hernando de Alarcón (1539) comprobaron la peninsularidad de California, ésta fue considerada una isla hasta que el Padre jesuita Eusebio Francisco Kino estableció definitivamente en 1701 que se trataba de una península (según F. X. Clavijero 1982: 106-107). En opinión de W. M. Mathes, la razón de ello debe buscarse en el interés de animar a los exploradores a buscar una ruta, por un mar interior, del mítico estrecho de Anián que uniera el océano Atlántico con el Pacífico (W. M. Mathes, 1982b: 98).



(Clavijero 1982: 76); Vizcaíno hace un nuevo reconocimiento del Golfo y se establece en el antiguo Seno de la Cruz, al que nombra como puerto de La Paz, donde intenta establecer una población permanente con la atracción que supuso la explotación de las perlas, pero el aislamiento y los conflictos internos de su gente hacen que este intento fracase (W. M. Mathes 1982a: 32).

En 1602, Vizcaíno realiza otra expedición, esta vez por la costa occidental de la península, pero nuevamente la falta de provisiones y el escorbuto le obligan a desistir de la empresa. Posteriormente, Felipe III le encarga otro viaje en 1606, pero éste no se lleva a cabo a causa del fallecimiento de Vizcaíno. Durante todo el siglo XVII la corona otorga distintos permisos de explotación de perlas a particulares, con la misión de explorar la península y establecer poblaciones permanentes, pero ello no fue posible; distintas expediciones intentaron establecerse en California, pero la falta de provisiones en una tierra que no ofrecía grandes posibilidades de aprovisionamiento a los europeos, y el tener que cambiar la ruta prevista para ir a auxiliar a la Nao de China cuando tenía problemas con los piratas, impidieron que durante todo el siglo XVII, California tuviera una población regular sometida a la corona española[2].

Nuevamente, en 1677, Carlos II da órdenes al virrey de México para que organice una nueva expedición a California, la cual fue encargada al almirante Isidro Atondo y Antilló, quien zarpa del continente en 1683 en compañía de tres jesuitas, entre ellos Eusebio Francisco Kino. Durante este viaje tuvieron lugar varias escaramuzas contra los indios, lo cual no impidió que los jesuitas empezaran una labor de evangelización y de estudio de las lenguas de los aborígenes californianos. Pero una vez más, la falta de provisiones y el parco resultado material que ofrece la expedición, obligan a abandonar la Península; sin embargo, este viaje provocará el interés del padre Kino de evangelizar California, por lo que inmediatamente después de su regreso empezó a solicitar ayuda y permisos a la Audiencia de la Nueva Galicia, al virrey de México y al mismo rey, así como a reclutar misioneros para la colonización de California.

El modelo de colonización jesuita

Establecimiento de las misiones[3]

Los intentos fallidos que durante todo el siglo XVII se produjeron para colonizar California, provocaron reservas a la hora de aceptar las peticiones que en este sentido realizó el padre Kino; sin embargo, en febrero de 1697, Kino y el también jesuita Juan Mª Salvatierra, obtuvieron la licencia del virrey según la cual se les reconoció el derecho de colonizar California. Esta autorización implicaba que los misioneros debían establecer un lugar permanente de población y se encargaban de explorar la Península; en un principio el Real Erario no debía participar de los gastos del establecimiento de las misiones, e incluso los soldados necesarios para la colonización tenían

[2] Respecto a las expediciones del s. XVII ver: F. X. Clavijero (1982), E. J. Burrus (ed.) (1962) y W. M. Mathes (1982a).

[3] Para la historia del establecimiento de los misioneros jesuitas en la península de California ver F. X. Clavijero (1982).





que ser remunerados por los mismos jesuitas; al mismo tiempo, los misioneros obtuvieron la potestad de escoger y licenciar al personal de la milicia[4], y eran los responsables de administrar justicia en las nuevas posesiones.

De este modo, en octubre de 1697, Salvatierra[5] fundó la primera misión de California en Loreto, lugar que Kino le indicó como más plausible por la buena acogida que los aborígenes le habían propiciado durante su anterior expedición. Desde ese momento hasta la fecha de su expulsión en 1767, los jesuitas fundaron un total de dieciocho misiones en Baja California; hemos creído conveniente resumir una reseña que Mathes ha elaborado referente a estas misiones y sus fundadores, ampliando algunos datos provenientes de Clavijero (M. Mathes 1985: 89-96; F.X. Clavijero 1982: 229-230):

—San Bruno: Fundada el 5 de octubre de 1683 por Eusebio Francisco Kino (italiano) gracias al testamento de Alonso Fernández de la Torre (vecino de Nueva Galicia)[6].

—Nuestra Señora de Loreto: Fundada el 25 de octubre de 1697 por Juan Mª Salvatierra (italiano de origen aragonés) y gracias a la dotación de Don Juan Caballero y Ocio (criollo). Esta era la capital de California, cuyo misionero era el procurador de todas las misiones, donde habitaba el capitán gobernador y se hallaba el presidio principal y el almacén general.

—San Juan Bautista Londó: Fundada en marzo de 1699 por Juan Mª Salvatierra y Francisco Mª Piccolo (italianos) en honor de Don Juan Caballero y Ocio.

—San Francisco Javier Vigge-Biaundo: Fundada en octubre de 1699 por Francisco Mª Piccolo gracias a una donación de Don Juan Caballero y Ocio.

—San Juan Bautista Malibat-Ligui: Fundada en noviembre de 1705 por Juan de Ugarte (criollo hondureño) con el Fondo Piadoso de la Compañía.

—Santa Rosalía de Mulegé: Fundada en noviembre de 1705 por Juan Mª Basaldúa (criollo mexicano) gracias a una dotación de Don Nicolás de Arteaga y su esposa Josefa Vallejo (vecinos de México).

—San José de Comondú: Fundada en otoño de 1708 por Julián Mayorga (español) con una dotación del Marqués de Villapuente (español).

—Purísima Concepción de Cadegomo: Fundada el 1 de enero de 1720 por Nicolás Tamaral (español) con una dotación del Marqués de Villapuente.

—Nuestra Señora del Pilar de la Paz Ariape: Fundada el 3 de noviembre de 1702 por Juan de Ugarte y Jaime Bravo (español) con una dotación del Marqués de Villapuente.

—Nuestra Señora de Guadalupe: Fundada el 12 de diciembre de 1720 por Everard Helen (alemán) con una donación del Marqués de Villapuente.

—Santiago: Fundada el 10 de agosto de 1721 por Ignacio Mª Napoli (italiano) con una dotación del Marqués de Villapuente.

—Nuestra Señora de los Dolores de Chilla: Fundada en agosto de 1725 por Clemente Guillén de Castro (criollo mexicano) dotada por el Fondo Piadoso de la Compañía.

—San Ignacio de Kadakaaman: Fundada el 20 de enero de 1728 por Juan Bautista Luyando (criollo mexicano) con la propia dote.

4 Esta facultad se mantuvo hasta 1744 cuando, según F. X. Clavijero, los jesuitas renunciaron a ejercer este derecho contentándose, desde entonces, con proponer un candidato al cargo de Capitán al virrey (F. X. Clavijero 1982, 237).

5 Juan Mª Salvatierra fue el primer jesuita reclutado por Kino, y en un principio debían encargarse juntos del nuevo establecimiento en Baja California, pero el padre Kino tuvo que abandonar la empresa para regresar a las misiones que en un principio tenía encomendadas en el continente debido a una rebelión de sus aborígenes.

6 Esta misión fue fundada en el viaje que Kino realizó junto al Almirante Atondo y fue abandonada al fracasar dicha expedición, antes de la concesión oficial del permiso de evangelización otorgado a la Compañía de Jesús en 1697.



—Estero de las Palmas de San José del Cabo Añuiti: Fundada en abril de 1730 por Nicolás Tamaral y dotada por el Marqués de Villapuente.

—Santa Rosa de las Palmas o Todos Santos: Fundada en 1733 por Segismundo Taraval (italiano) dotada por el Marqués de Villapuente.

—San Luis Gonzaga Chiriyaqui: Fundada en 1740 por Lambert Hostell (alemán) con una dotación de Don Juan Javier Joaquín de Velasco (criollo mexicano).

—Santa Gertrudis: Fundada el 15 de julio de 1752 por George Retz (alemán) dotada por el Marqués de Villapuente.

—San Francisco Borja: Fundada el 1 de septiembre de 1762 por Wenceslao Linck (alemán) con una dotación de Doña María de Borja.

—Santa María de los Angeles: Fundada en mayo de 1767 por Victoriano Arnés y Juan José Díaz (español y criollo mexicano respectivamente) en honor de Doña María Borja con una dotación del Fondo Piadoso de la Compañía; fue la misión más septentrional de la colonización jesuita.

De éstas, se suprimieron la de San Bruno, cuando Kino y Atondo regresaron de su expedición, y las de Londó, Ligui, La Paz y San José del Cabo, a causa de la disminución por distintos motivos de su población. De estos datos podemos deducir cómo se originó la colonización californiana: con fundaciones sufragadas por donativos y herencias de particulares, en las que juegan un papel importante las aportaciones de criollos, sin dejar de ser significativas las fundaciones a cargo del Fondo de la Compañía; por lo que se refiere a la lista de misioneros[7], observamos cómo estos están constituidos en gran parte por italianos, alemanes, criollos y algunos españoles, por lo que podemos entender que se trata de una colonización europea, a cargo de la Corona española.

Las misiones se establecieron primero en terrenos nuevos, en lugares que en opinión de los colonizadores fueran aptos para trabajar la tierra y adaptar los animales domésticos que traían consigo, y con una relativa buena comunicación. Una vez introducidos en la península, ya se situaron en pueblos previamente establecidos, siempre observando las condiciones de idoneidad referentes a la tierra y el agua necesarios. Los jesuitas procuraban evangelizar a toda la población distante entre una misión y la nueva fundación, de manera que así evitaban posibles conflictos en los que fácilmente resultaran incomunicados entre sí.

Una misión era un establecimiento en el que había una iglesia, un habitáculo para el misionero, otro para la tropa, un almacén, una escuela para niños y otra para niñas, y algunas estancias para los neófitos; normalmente, entre el núcleo principal y las aldeas o «rancherías» que rodeaban la misión, se contaban entre quinientos y trescientos habitantes, aunque la misión de Todos Santos sólo tenía unas noventa personas, y la de Santa Gertrudis y San Francisco de Borja pasaban de las mil.

[7] *Puede consultarse una lista con los nombres de todos los misioneros jesuitas de Baja California en Ernest J. Burrus (ed.) (1962: 304-312).*

Mantenimiento económico de las misiones

A pesar de las cláusulas de la licencia de colonización, desde un principio, los misioneros jesuitas realizaron distintas solicitudes de ayuda económica a la Hacienda Pública[8]; de manera que el Rey de España, desde 1701, otorgó para el establecimiento de estas misiones, distintas cantidades anuales que debían retribuirse desde el Real Erario. Aún así, en muchas ocasiones estas aportaciones no llegaron a su destino o se pagaron con mucho retraso, a pesar de las distintas peticiones y reclamaciones que se llevaron a cabo por parte de los misioneros jesuitas que no fueron atendidas. Son numerosos los testimonios que en este sentido podemos encontrar; sirva a modo de ejemplo la carta, que Piccolo dirigió en 1702, al Propósito General de la Compañía de Jesús en Roma, en la que se queja de la falta de interés que muestra el Virrey en cumplir con los donativos prometidos por el Rey:

> «Poco importa que se pierda California». Assi me dixo, rogandole por la sangre de Jesuchristo diesse Su Excelencia alguna providenzia a la Cedula de nuestro Catolico Rey. Despues de tantos meses que recivió Su Excelencia dicha Cedula real, no ha dado passo a cosa chica ni grande de quanto Su Magestad le manda, ni los agradecimientos a los bienechores (E. J. Burrus [ed.] 1962: 102)

Parece que fue especialmente dura la época en que duró la guerra de sucesión al trono de la Corona española, hasta el punto de que los misioneros tuvieron que alimentarse con los mismos recursos que la población indígena, e incluso llegaron a plantearse la necesidad de abandonar la colonia (F. X. Clavijero 1982: 118-119). Con todo, la intención de los misioneros era la de crear unas poblaciones económicamente autónomas, basadas en la agricultura y la ganadería; por esa razón, a pesar de la fama que California poseía de ser rica, especialmente en perlas, los jesuitas nunca explotaron este recurso y siempre se opusieron a que otros lo hicieran; tanto soldados como otros colonos a su cargo lo tenían especialmente prohibido (F. X. Clavijero 104-105).

Clavijero aporta un resumen de los ingresos que recibieron del Real Erario las misiones californianas en tiempos jesuitas; la primera asignación real subía a seis mil pesos, hasta 1719 en que se empiezan a dar anualmente dieciocho mil pesos, y doce mil más a partir de 1736 en que se establece un segundo presidio en la zona sur; con esto se sufragaban los gastos de un capitán, dos tenientes, sesenta soldados, diez marineros y algunos oficiales de marina, aunque como los marineros necesarios para abastecer la península eran cuarenta, los misioneros continuaban pagando los treinta restantes[9]. Aparte de esta participación, el Estado aportó seis de los veinte navíos que sirvieron para abastecer la colonia, ya que la insuficiencia de la producción interna exigía la compra de alimentos y otras mercancías en los puertos mexicanos (F. X. Clavijero 1982: 234).

Otras cifras interesantes para el conocimiento del estado económico de las misiones en el primer tercio del siglo XVIII, son los datos aportados por el «Informe»[10] del padre Rodero en el que se incluye, aparte de la constatación de la insuficiencia de

[8] Estas peticiones de ayuda provocaron distintos informes del estado de las misiones en Baja California; entre éstos destaquemos los de Francisco Mª Piccolo (1702) y Gaspar Rodero que se supone de 1737; ver al respecto E. J. Burrus (ed.). Ver también sobre estas peticiones y sus vicisitudes F. X. Clavijero (1982).

[9] Un soldado recibía unos cuatrocientos cincuenta pesos anuales, pero como la Corona pagaba lo mismo para un soldado que para un oficial, los misioneros debían doblar la cifra con sus recursos (F. X. Clavijero 1982: 234).

[10] Este «Informe», aunque publicado sin fecha, se sitúa en 1737 según los datos aportados por el autor en el interior del texto; está transcrito íntegramente en E. J. Burrus (ed.) (1962: 279-303).



los recursos derivados de la Corona, una lista de las donaciones privadas para evangelizar California (E. J. Burrus [ed.] 1962: 301-302):

Nómina de las personas que con sus caudales han ayudado a la conquista y conservación de California [11]

Marqués de Villa Puente (hasta el 8 de abril de 1720)	167.540
Bachiller Don Juan Caballero y Ocio	44.000
Don Diego Gill de la Sierpe	25.000
Don Nicolás de Ermiaga	14.000
Don Nicolás de Arteaga	12.000
Marquesa de las Torres	10.000
Duque de Linares	11.000
Padre jesuita Joseph de Guevara	10.000
Padre jesuita Juan Mª Luyando	10.000
Congregación de los Dolores de México	8.000
Don Dámaso de Zaldivia	4.000
Duquesa de Sessa	2.000
Don Luis de Velasco	10.000
Padres misioneros de la Compañía de Jesús de las provincias de Sinaloa, Sonora y Tarahumara (limosnas pedidas para California hasta 1720)	105.000
Limosnas de ciudades y villas de México en dinero, ropas y otros géneros	115.500
Total	548.040

De todos estos datos económicos que se nos proporcionan referentes a la colonización de Baja California, se desprende la gran dependencia que esta colonia tenía de los territorios mexicanos en general, y principalmente de Sonora y Sinaloa que abastecían, a través de la navegación por el Golfo, las necesidades de California; por ello, tal como apuntan diversos autores, era previamente necesaria una presencia europea firme en el norte de México para la colonización californiana [12].

Organización de las misiones

Los misioneros jesuitas establecieron para Baja California un gobierno eclesiástico-militar que tenía por objeto reducir a sus tribus nómadas de cazadores-recolectores-pescadores a una vida de productores agrícolas con poblaciones estables. Para ello insistieron repetidamente en la exclusividad de sus derechos de colonización y diseñaron una estrategia que les permitió introducirse en la vida de los pueblos californianos.

Ciertamente, ya desde principios del siglo XVIII habían surgido distintos intentos de promover una colonización civil en la península y construir un presidio en la costa occidental para socorrer a la navegación del Pacífico. En 1705, el padre Salvatierra se dirigió al virrey de México para manifestarle su opinión al respecto:

[11] Cifras en pesos.
[12] Ver al respecto: W. M. Mathes (1982a, 1983), J. Mª Muriá (1982) entre otros.



...le hizo ver los gravísimos daños que resultarían si el presidio se hacía independiente de los misioneros, como algunos inconsideradamente querían, porque entonces tanto los oficiales como los soldados, descuidando de sus obligaciones para con la colonia, se entregarían a la pesca de perla como más útil, y en vez de defender las misiones y a los misioneros y de proteger a los neófitos, se harían enemigos de unos y otros, sirviéndose de los indios como de esclavos, y calumniando a los misioneros porque los defendían, como sucedía frecuentemente en las misiones de Sonora y Sinaloa. Manifestó también que ni aún a los mismos soldados les era conveniente la independencia de su capitán en un país ultramarino y remoto, porque si éste los trataba mal, sólo podrían libertarse del mal trato con la deserción; cuando al contrario, dependiendo el capitán del superior de las misiones, no se atrevería a vejarlos por temor de perder su empleo, ni a ellos les sería difícil quejarse cuando sufriesen alguna injuria. /.../ En cuanto a la real orden de enviar a la California algunas familias pobres de México, decía que no podía ejecutarse hasta que no se hallasen en la península tierras labrantías para sostenerlas, porque ni aún la pequeña colonia de Loreto podía subsistir sin socorros llevados de fuera (F. X. Clavijero 1982: 122).

La oposición a aceptar el establecimiento de gentes que no estuvieran bajo la responsabilidad directa de los misioneros persistió durante todo el tiempo de ocupación jesuita. Cuando después de la rebelión de las tribus del Sur —que comentaremos posteriormente— Felipe V y el Consejo de Indias recomendaron el traslado de población civil a California, los misioneros presentaron las mismas objeciones que hemos mencionado; e incluso, cuando se construyó el presidio del sur, en la zona de San José del Cabo, a causa de los citados disturbios, se ejerció el mando por hombres nombrados por el virrey, pero posteriormente se otorgó el mismo a los colaboradores de los misioneros a causa de los problemas y desórdenes que se sucedieron (F. X. Clavijero 1982: 188-189).

Finalmente, en 1748 un exsoldado del presidio de Loreto, Manuel de Ocio, estableció la primera colonia civil de Baja California al promover una explotación minera en Santa Ana, al Sur de la Península. Los misioneros pusieron toda clase de obstáculos para evitar el éxito de esta empresa, ya que en su opinión las influencias que se ejercerían sobre el cristianismo naciente en aquella región serían muy perjudiciales. Como ejemplo observemos los comentarios de dos jesuitas:

Los operarios, hombres sacados de la hez del pueblo, y por lo regular desmoralizados, comenzaron pronto a despertar con sus sugestiones la natural inquietud y malas inclinaciones de los pericúes[13]. Les decían que los indios de México pagaban tributo al rey y mantenían a sus curas, pero gozaban entera libertad e iban donde querían; que los curas los dejaban hacer cuanto les parecía, con tal que cumpliesen con la iglesia, y que cada indio tenía su campo, que cultivaba a su arbitrio, vendiendo los frutos en las minas o en alguna ciudad, según le tenía más a cuenta (F. X. Clavijero 1982: 217)

...es verdaderamente faltal los vicios de estos mineros, que les está dando por enseñar a los indígenas el torpe deseo de ser libre. (Miguel del Barco, citado en M. León Portilla 1985: 20)

Los principales problemas con que se encontró Ocio fueron la falta de mano de obra disponible y la carencia de provisiones, ya que en un principio los misioneros

[13] *Tribu del sur de Baja California; ver más adelante.*



se negaron incluso a venderle avituallamiento; sin embargo, estos contratiempos no frenaron la empresa[14], hasta el punto que se trasladaron indios yaquis y mayas del continente para trabajar; Ocio consigue comerciar directamente con México e incluso crea una ganadería propia en Baja California que en 1768 llega a 5000 cabezas de bovino (Jorge Luis Amao 1983: 19 y siguientes).

Realmente este asentamiento, y los que le siguieron, tuvieron incidencia en la población aborigen, de manera que los pericú del sur pretendieron una serie de cambios en la vida de las misiones como la distribución de la tierra, la decisión personal de cultivos y venta, que los misioneros tuvieran a su cargo mujeres, niños, ancianos y enfermos, la concesión de bestias de carga. La libertad para viajar y la disposición del barco para comunicar con el continente (F. X. Clavijero 1982: 217). Sin embargo, aunque surgieron algunos conflictos[15], la población del sur estaba muy diezmada por las guerras y epidemias, y no tenemos constancia del éxito de ninguna de sus peticiones.

La manera en que los misioneros jesuitas penetraron en la vida de los aborígenes fue regalarles y alimentarles a condición de oir y participar de la doctrina cristiana, y a partir de allí atraían a la población a las primeras misiones. Para ello, supuso una gran ventaja el interés que, desde la primera expedición del padre Kino, pusieron los misioneros en estudiar los idiomas y dialectos de la población y se sirvieron de éstos para adoctrinar a los californianos. Este dato es relativamente importante ya que, por aquella época, no todo el mundo participaba del mismo criterio al respecto; así nos consta en la carta, anteriormente citada, del padre Piccolo al Propósito General de la Compañía de Jesús en Roma, en la que comenta cómo se extrañó el Arzobispo Virrey de México porque tres catecúmenos californianos que viajaban con Piccolo no sabían la doctrina en castellano, y ordenó que en adelante así se les enseñara (E. J. Burrus [ed.] 1962: 102-103).

Los misioneros ponían mucho énfasis en dos aspectos que consideraban claves para introducir a aquellos «salvajes» a una vida «civilizada». En primer lugar era fundamental la educación[16], por lo que procuraban retener a los niños y niñas de seis a doce años viviendo a costa del misionero, quien procuraba enseñarles el cristianismo, «buenas costumbres» y distintos oficios (F. X. Clavijero 1982: 232-233). El otro pilar evangelizador era el trabajo; la gente adulta debía trabajar porque:

> ...estando expensados en todo por la misión y siendo para ellos los frutos de aquellas labores, era justo que se ocupasen en ellas, y era también útil a su salud espiritual y corporal, el distraerse de la ociosidad y acostumbrarse a la vida laboriosa (F. X. Clavijero 1982: 231-232).

De este modo la vida cotidiana de todas las misiones seguía un esquema similar: a primera hora de la mañana misa para todos los presentes en la misión, después la primera comida, seguidamente distribución de trabajo en huertos o talleres, después un alto para la comida (generalmente maíz y en algunas ocasiones carne, legumbres o fruta), continuación del trabajo, oración y cena (F. X. Clavijero 1982: 109-110 y 231-232).

[14] Para entender el éxito de esta empresa hay que tener en consideración que esta explotación minera fue la primera ocasión que supuso ingresos —vía impuestos— al Real Erario desde el principio de la colonización de Baja California (J. L. Amao 1983: 23).

[15] Parece ser que algunos pericú llegaron a escapar de los misioneros para exponer sus quejas en Guadalajara, aunque ello no tuvo más consecuencia (F. X. Clavijero 1982: 220-221).

[16] «... la educación es el fundamento de la base de la vida civil y cristiana» (F. X. Clavijero 1982: 232).



Hay que recordar que una misión no mantenía a toda la población de la región que tenía destinada, sino que lo hacía según sus recursos; por esa razón los californianos turnaban su estancia en los asentamientos cristianos. Cuando no permanecían en la misión, contaban con un neófito cristiano que se ocupaba de mantener los deberes de evangelización e informar al misionero de las novedades del grupo (F. X. Clavijero 1982: 232).

Otra norma habitual en las misiones era la exigencia por parte de los jesuitas de recibir los elementos de culto tradicional —tablillas pintadas, capas de pelo, pezuñas de venado y otros— antes de otorgar el bautismo; todo ello era seguidamente quemado públicamente (F. X. Clavijero 1982: 147 y 160).

Como es de suponer, no todos los indios tuvieron la misma actitud para con los recién llegados; en muchas ocasiones los *shamanes* o *«guamas»* presentaron una hostilidad manifiesta que comportó más de un conflicto. En este sentido los misioneros se inclinaron por intentar controlar a todos aquellos que podían causar complicaciones mediante la otorgación de honores e incluso les llegaban a nombrar gobernadores de la misión[17]. Cuando ello no era suficiente para controlar su comportamiento, el misionero intentaba obligar al rebelde con amonestaciones públicas, favores personales, etc (F. X. Clavijero 1982: 162-175). Dentro de los favores personales tenemos varios relatos en los que el misionero interviene en favor de un encausado ante la justicia. Ciertamente, los soldados eran los encargados de castigar los delitos menos graves con el consentimiento del misionero[18]; pero en ocasiones, misionero y soldados organizaban una simulación como la que protagonizó el padre Arnes cuando apresaron a unos indios que planeaban asaltar su campamento:

> El padre Arnes, después de haberse convenido secretamente con el cabo de los soldados, que debía hacer de juez en aquella causa, le mandó un recado en público para que le oyesen todos, y principalmente los prisioneros, suplicándole encarecidamente que se contentase con aplicar un ligero castigo a los principales de los reos, perdonando a los restantes y concediéndoles a todos la libertad de regresarse a su país. El cabo aparentó ceder a las súplicas del misionero, y habiendo mandado dar sólo ocho azotes al reo principal, los puso en libertad a todos. Ellos creyéndose deudores al misionero de aquel favor fueron a darle las gracias... (F. X. Clavijero 1982: 227).

Las misiones jesuitas se organizaron en tres distritos: el del norte, el del sur y el de Loreto, situada entre las anteriores y que era la capital de California. Cada uno de estos distritos tenía un responsable o rector, y toda la península estaba bajo el mando de un «padre visitador», nombrado por el «provincial» de la Compañía entre los propios misioneros, cuya obligación consistía en visitar todas las misiones durante los tres años que duraba su mandato y procurar por todos los asuntos de las misiones. Además de esto, cada tres años un «visitador general» de la provincia de México visitaba las misiones de Baja California. Esta jerarquización jesuita vinculaba al misionero más apartado con la Compañía y ayudaba, junto a la preparación de los nuevos encargados de misiones por los más veteranos, a la homogeneización de criterios y comportamientos.

17 La otorgación de «honores» era una cosa habitual si atendemos a la carta que el padre Piccolo envía al padre Bravo, en que describe su viaje por tierras del norte y cómo otorga el bastón de Capitán General a un jefe indio en nombre del Rey (E. J. Burrus (ed.) 1962: 192).

18 Las penas para los delitos leves oscilaban entre seis y ocho azotes o algunos días de prisión. Para los delitos considerados más graves, castigados con pena de muerte o destierro, el reo debía ser conducido, para ser juzgado, ante el capitán de la California (F. X. Clavijero 1982: 237).



Los aborígenes de Baja California

Los informes, crónicas e historias que redactaron los misioneros jesuitas seguían un esquema que, con ligeras variaciones, recogían una serie de aspectos fundamentales: la geografía, la historia natural, el estado de las misiones y la vida de los indígenas. Sobre éstos, sobre su aspecto, vida y costumbres, hicieron unas descripciones que, si bien desde un punto de vista etnográfico nos parecen parciales e insuficientes, son extremadamente detallistas en muchos aspectos. Es por ello que estos textos son de una importancia extrema a la hora de estudiar los pueblos aborígenes de Baja California, máxime cuando la extinción del indio sudcaliforniano es prácticamente total.

Aspectos demográficos

Los indios que habitaban Baja California eran pueblos de cazadores-recolectores-pescadores que, a decir los escritos de los misioneros, eran de constitución robusta, bien formados y de color algo más «tostado y obscuro» que otros indios de Nueva España (M. Venegas 1944:67; M. del Barco 1989: 254-255; J. J. Baegert 1942: 69-70; F. X. Clavijero 1982: 51).

Algunos misioneros intentaron presentar un recuento de la población indígena en base al número de poblados o rancherías y sus habitantes; así, según los cálculos de J. J. Baegert, antes de la llegada de los españoles, habitaban la península entre cuarenta y cincuenta mil personas, mientras que en 1768, cuando la expulsión de los jesuitas, quedaban sólo 12000 en las misiones (J. J. Baegert 1942: 70)[19].

Si partimos de la base de que en Baja California no tenemos documentadas significativas guerras entre los indios, ni la penetración europea estuvo acompañada de «matanzas generalizadas», fueron los estragos causados por las nuevas enfermedades, que trajeron consigo los europeos, las que provocaron la gran mortalidad del indio sudcaliforniano. Según recoge F. X. Clavijero, en 1709 aparece la primera epidema de viruela, y especialmente funestas fueron las epidemias de distintas enfermedades que entre 1742 y 1748 azotaron el sur de la península y que llevaron a prácticamente extinguir las poblaciones meridionales (F. X. Clavijero 1982: 132 y 197-198). En San Ignacio, una de las misiones septentrionales de fundación jesuita, la población pasó de 1249 habitantes a 750 desde 1730, poco después de su fundación, hasta 1767 (según H. Aschmann citado por T. J. Banks [1972]), y tenemos documentadas las distintas epidemias que la asaltaron durante el siglo XVIII; estas nuevas enfermedades eran: la viruela, el sarampión, la disentería, la malaria, el tifus y la sífilis (T. J. Banks 1972).

Si ciertamente, en términos generales, el advenimiento de los colonizadores no causó grandes enfrentamientos armados, en el sentido de dos grandes ejércitos enfrentados, está claro que la nueva situación causó diversos altercados durante todo el perio-

[19] *Para la evolución demográfica de Baja California durante la etapa misional y los problemas que presenta su documentación, ver entre otros: W. M. Mathes (1985) y E. von Borstel (1985).*

do misional. Normalmente, los que presentaron una oposición más fuerte al establecimiento de la «cristiandad» fueron los shamanes o «guamas» —según el término utilizado en el sur de la península—, quienes acusaban a los recién llegados de cualquier desgracia acaecida y de las nuevas enfermedades (F. X. Clavijero 1982: 132). Lógicamente, también fueron éstos los que sufrieron la mayor represión por parte de los cristianos, ya que como encargados de las curaciones y del culto a las creencias tradicionales, eran el enemigo a vencer. Todos los escritos de los jesuitas coinciden con exaltar los vicios y engaños de los guamas y el gran peligro que representaban.

A todo lo dicho hay que añadir un episodio trágico como fue la rebelión de los pericúes de 1735. Este sí que fue un enfrentamiento que causó bajas en ambos lados y que tuvo una duración de un par de años. Siguiendo el relato de Clavijero, la razón de la sublevación fue el impedimento que los misioneros ofrecían para practicar la poligamia tradicional. Durante los enfrentamientos fueron muertos los padres Tamaral y Carranco, y se tuvieron que reorganizar las poblaciones del sur. Como las escasas fuerzas apostadas en la península no podían hacer frente a un levantamiento de tal tamaño, los jesuitas tuvieron que pedir ayuda varias veces al virrey, quien no respondió a tales solicitudes, hasta que finalmente reclutaron a todos los californianos que pudieron reunir en su favor y les sumaron sesenta yaquis traídos del continente; con estas fuerzas empezaron a ganar terreno hasta que finalmente el virrey envió nuevas tropas que terminaron por sofocar la rebelión[20]. Esta verdadera guerra dejó muy diezmada la población del sur, y aunque continuaron habiendo algunas escaramuzas con los pericúes, éstas ya no tuvieron mayores consecuencias (F. X. Clavijero 1982: 177 y siguientes).

A pesar de las noticias de todos estos conflictos, no tenemos datos concretos sobre las muertes violentas durante la época jesuita, si bien, como ya hemos dicho, tras la guerra con los pericúes y las posteriores epidemias, las tierras del sur quedaron despobladas de sus aborígenes y el resto de la población californiana descendió considerablemente.

Distribución y origen de la población

Debido a la falta de unas fronteras precisas, los misioneros jesuitas reconocieron los distintos pueblos aborígenes en base a los idiomas que se hablaban en cada área (M. Venegas 1944: 63-64; M. del Barco 1989: 246); normalmente estos límites eran cambiantes, lo cual ha provocado algunas diferencias en la división territorial y filiación lingüística que nos presentan los distintos autores. Sin embargo, en base a la tarea de recopilación y estudio lingüístico que realizaron los jesuitas, éstos reconocieron tres lenguas básicas divididas en distintos dialectos, a saber: la cochimí, la guaicura y la pericú, distribuidas respectivamente de norte a sur; éstas forman las tres «naciones» con que se ha simplificado la población californiana (M. del Barco 1989: 247;

[20] Según Clavijero, el virrey sólo actuó cuando el puerto en que repostaba el navío de Filipinas fue atacado; después de la rebelión se construyó el nuevo presidio de San José del Cabo que, como ya hemos comentado, fue dirigido primero por hombres del virrey y posteriormente por responsables afines a los jesuitas.



F. X. Clavijero 1982: 50). A pesar de las dificultades que ello supone, William C. Massey ha elaborado, a partir de los relatos de los jesuitas, un mapa de distribución de los distintos grupos indígenas de Baja California tal como los misioneros los encontraron (W. C. Massey 1949).

Con todas estas informaciones, se ha empezado una labor de estudio en base a la lingüística encaminada a desentrañar las relaciones culturales de los aborígenes californianos, entre ellos y respecto a los demás pueblos americanos. Según los datos aportados hasta el momento por esta investigación, podemos considerar las lenguas del grupo cochimí como estrechamente relacionadas con la familia yumana, con claras vinculaciones con los grupos de California del Norte y Arizona. Respecto a las lengua guaicura y pericú, no están tan claras sus divisiones ni filiaciones, ni siquiera su relación, porque mientras para algunos autores son lenguas de una misma familia (W. C. Massey 1949: 303), para otros son lenguas totalmente distintas (M. L. Portilla 1976: 99-100 y 1982: 136); sólo Sapir ha situado, tentativamente, la lengua guaicura en el grupo Hokam-Siouan (citado por W. C. Massey 1947: 345)[21]. Sin embargo, hay que constatar una falta de documentación para toda esta discusión, especialmente en lo referente a los grupos del sur de la península, pues restan por estudiar —y por localizar— muchos vocabularios, libros de misiones y gramáticas que, tras la expulsión de los jesuitas, se dispersaron con ellos por distintos países[22].

Así las cosas, entendemos que los grupos cochimí se relacionan lingüísticamente con sus vecinos del norte, pero guaicuras y pericúes, que permanecen de manera marginal en el extremo sur de la península, no ofrecen pistas sobre su origen, sugiriendo a distintos autores que se trata de representantes de una cultura arcaica de América.

Desgraciadamente, los relatos que los jesuitas recogieron repecto al origen que los propios californianos se otorgaban no ayudan a clarificar mucho la situación; según éstos, sus antepasados llegaron del norte, vencidos en una contienda por un pueblo que los iba arrinconando al mediodía (M. Venegas 1944: 69; F. X. Clavijero 1982: 51; M. del Barco 1989: 260) y ciertamente, los misioneros hicieron suya esta opinión, hasta el punto que Juan Jacobo Baegert escribe:

> ... que una tribu haya inmigrado a California por libre decisión, sin violencia ni presión, me parece inverosímil y hasta imposible de creer /.../ Conforme a esto, mi opinión es que los primeros californianos, perseguidos por sus enemigos, llegaron por tierra a la península desde el norte y que allí encontraron un refugio seguro (J. J. Baegert 1942: 74-75).

Otras observaciones de los misioneros se centraron en los restos de la antigua población californiana: gentes, en su opinión, menos bárbaras cuya existencia dedujeron a partir del descubrimiento del espectacular arte rupestre de las sierras centrales de la península[23] e incluso, de unas excavaciones que realizó el misionero de San Ignacio, Joseph Tothea, en las que encontró unos huesos que interpretó como los restos de una antigua población de gigantes (F. X. Clavijero 1982: 48-49; M. del Barco 1989: 296-298). De esta manera los misioneros del siglo XVIII plantearon las primeras cuestiones acerca del poblamiento de Baja California y de su pasado prehispánico.

21 Respecto a la discusión lingüística ver: A. W. North (1908); W. C. Massey (1947 y 1949); M. L. Portilla (1976, 1982 y 1983); M. J. Mixco (1978), así como los datos aportados por los distintos misioneros.

22 El jesuita P. Duerue explicó en una carta que tras su expulsión de América, les hicieron abandonar muchos documentos en La Habana, cosa que hace pensar que muchos restan inéditos (M. León Portilla 1983: 13). Respecto a la documentación existente ver: W. M. Mathes (1983) y H. Aschmann (1986).

23 Sobre el arte rupestre de las sierras centrales ver, entre otros: C. W. Meighan (1969) E. Hambleton (1979), H. W. Crosby (1984), R. Viñas et alii (1984-85).



Otros aspectos etnográficos

En la literatura misional no faltan las descripciones de objetos, vestimentas y costumbres aborígenes que a los jesuitas llamaron la atención. Si bien en todos los relatos encontramos estas referencias, son especialmente ilustrativas y detallistas en la obra de del Barco.

Gran parte de las descripciones se centran en la vestimenta y ornamentos de los californianos: los tocados de sus cabezas, los faldellines, sus pinturas y marcas corporales (perforación de orejas, nariz, etc). Algunas de estas explicaciones suelen ser bastante completas. Dentro de lo que podemos llamar la cultura material, también se mencionan las herramientas y utensilios fabricados por los aborígenes (los arcos, flechas, redes, cestos, etc), así como sus mamparas para protegerse del viento o algunos cercados de piedra donde habitaban. Evidentemente, todo ello fue aprovechado por los jesuitas para denunciar la falta de pudor y la gran pobreza en que vivían los aborígenes.

En cuanto a la organización política y social, no reconocieron en los indígenas ningún tipo de gobierno, simplemente jefes ocasionales para actos concretos como la caza o una guerra, pero sin una estructura jerárquica concreta. Sin embargo, a veces observamos cómo hablan del «principal» de tal o cual ranchería al que se dirigen de manera especial. El que evidentemente sobresalía en su liderazgo era el «guama», quien cumplía misiones sacerdotales y medicinales y, como ya dijimos anteriormente, presentaba verdadera oposición a la «evangelización». Según los relatos jesuitas, la poligamia se encontraba presente en la península, aunque de manera más evidente y generalizada en las tribus del sur; también recogieron algunos datos sobre cómo se concertaban los matrimonios, la presencia del infanticidio y de la práctica de abortos. Un aspecto confuso referente a las costumbres familiares de los californianos, según los relatos a los que nos referimos, es la presencia de la covada, la costumbre según la cual en el parto es el marido el doliente, y centra la atención de sus convecinos; Venegas relata como cierta esta costumbre, mientras que del Barco manifiesta no haber presenciado nunca nada similar, ni tener noticia alguna de ello. (M. Venegas 1944: 82-83; M. del Barco 1989: 277)[24].

Las referencias a la vida doméstica incluyen la observación de que el sustento básico de la familia provenía del producto recolectado por las mujeres que eran, además, las encargadas de cuidar de los hijos; estos productos eran frutos, raíces, semillas... y animales de pequeño tamaño; los varones se encargan de la caza. También se nos cuentan algunas costumbres alimentarias, como la «segunda cosecha» que consiste en separar las semillas de pitahaya[25] que se encuentran en las heces humanas para tostarlas y conseguir una harina; el modo de cocinar algunos alimentos; o la práctica de la «maroma», costumbre hallada en pueblos del norte que consiste en engullir un pedazo de carne atada a un cordel de forma que, poco después, se pueda sacar y pasar a otro comensal que repetirá la acción, así hasta que la vianda se consuma. Esto ha sido considerado por algunos autores[26], incluidos los propios misioneros, como

[24] *Los historiadores de Baja California que posteriormente han seguido a del Barco, por ser una fuente de primera mano, han ignorado la cuestión; sin embargo, en las* Noticias... *redactadas por el dominico Luis Sales, que también estuvo a finales del siglo XVIII en la península como misionero, el autor vuelve a afirmar la existencia de la covada, aunque no confirma si es una referencia a la obra de Venegas, o si comprobó su veracidad personalmente (L. Sales 1960: 38-39).*

[25] *Fruto de un cactus de gran importancia en la alimentación y ritual de los aborígenes de Baja California.*

[26] *Ver al respecto H. Aschmann (1986).*



una forma de aprovechamiento de un recurso escaso, si bien es posible que se trate de una forma de comunión alimenticia cuyo significado se nos escapa.

En algunas de las obras de los misioneros se recogen otros datos como la manera de contar, el calendario, o las principales fiestas como la del tiempo de la recolección de la pitahaya o las fiestas en que se reparten entre las mujeres las pieles de los ciervos cazados durante el año[27].

Finalmente, también poseemos noticias de la religiosidad de los californianos; en las obras de Venegas, Clavijero, del Barco y otros. Encontramos relatos acerca de las creencias en seres sobrenaturales, sobre algunos mitos, la inmortalidad del alma, animales sagrados, objetos de culto, indumentaria y funciones de los «guamas», sobre el mundo de los muertos, etc; evidentemente se trata de algunas descripciones englobadas bajo el título de «la falsa religión de los californianos».

Expulsión de los misioneros jesuitas

La expulsión de los jesuitas de Baja California no tiene unas motivaciones endógenas propiamente dichas, sino que debe entenderse como consecuencia de la orden de Carlos III, que mandó la marcha de los miembros de la Compañía de sus dominios, y del contexto de la política europea de finales del siglo XVIII. La orden de abandonar la península data de 1767, pero no fue ejecutada hasta febrero de 1768. Previamente, Gaspar de Portolá, a la sazón nombrado gobernador, se personó en Baja California para ejecutar la orden y hacer un inventario del estado de las misiones (F. X. Clavijero 1982: 239-240). Desde la marcha de los jesuitas hasta la incorporación de los franciscanos, a quienes se encargó proseguir la evangelización, pasaron dos meses en que los soldados quedaron al frente de las misiones, en teoría para mantenerlas hasta la llegada de los nuevos misioneros pero, según algunos autores, su gobierno causó muchos males y destrozos (L. Gómez Canedo 1982: 96).

Sea como fuese, los jesuitas y su obra en Baja California se ganaron muchos enemigos. Fueron acusados de acumular riquezas de la península y de ejercer un gobierno de forma tan particular en las tierras conquistadas. De los enemigos de los jesuitas en California destaca Joseph de Gálvez, visitador de México con grandes poderes delegados por Carlos III. Desde el mismo año de 1768 pretende reorganizar la colonia: desea la reducción inmediata de los indígenas a poblaciones permanentes; aspira a la colonización de la California del norte, misión que contaba con la colaboración expresa de los franciscanos, y para ello la península tenía que servir como apoyo de aprovisionamiento[28]; y promueve la colonización civil. En resumen, quiere hacer entrar California en la «modernidad» y convertirla en una colonia más rentable para la corona española. Para ello realiza toda una campaña contra la obra de los jesuitas y presenta sus propuestas; como ejemplo veamos los siguientes párrafos extraídos de su propia pluma:

[27] *Esta fiesta de redistribución está explicada con especial detalle en el «Informe» del padre F. Mª Piccolo (E. J. Burrus (ed.) 1962: 196).*

[28] *Ver también J. L. Amao 1983.*

La antigüedad de las Misiones, de esta Peninsula, las grandes Dotaciones con que se fundaron por Personas Piadosas, las quantiosas limosnas qe. dieron otros Particulares pª. sobstenerlas, los ynmensos caudales ympedidos del R. Erario, en la conquista, y conservación de la Provª. y sobre todo el profundo respecto, y la obediencia yndispensable que se debe a las sabias Leyes de Nros. Catholicos Monarcas qe. prefirieron las mas justas reglas, pª. las reducciones de los Yndios Gentiles; son circunstancias todas mui especiales qe. prometian hallar en Californias unos pueblos bien formales, civilisados, y dichosos; pero con tanta admirazn. como dolor, se ha isto despues de la expulsión de los regulares de la Compª., que estas Misiones, las hicieron una meras Granjas, o Haciendas de Campo con havitaciones solo para el Misionero y algunos sirvientes, ó soldados del Presidio; que los naturales de ambos sexos, andaban generalmte. desnudos desmintiendo lo sociable, y hasta lo racional con sus barbaras costumbres, que retirados de las Marimas por los Misioneros, vivian vagos en los montes pª. buscar raízes, semillas, frutas, y animales con que sustentarse; que privados por este medio del gran auxilio de la pesca, y del buzeo, en que fueron mui haviles quando Gentiles, no hallaban equivalente recompensa, en la sujeción a las reducciones, donde se les hacia trabajar por turnos, sin darles en muchas de ellas, alimº. algº. en premio de su sudor, que mirando por esto con natural horror un trabajo yngrato, y aun tiranico aborrecian la agricultura, huían de la doctrina, y miraban la sociedad como el mor. de sus males; (citado en Armando Aguirre [1977: 56]).
Muy Sor. mio de mi mor. estimazn. No me és poco sensible y reptignante referir defectos de los que por su estado, y ministerio pudieran havernos dejado la agradable ocupación de alabar sus públicos haciertos; pero ademas del caracter y obligaziones que me estrechan a decir la verdad sin disfraces, y de ser mui combente. desengañar a los que movidos de su siega pasion lloran como perdida de estas Misiones la justissima Provª. de Nro. Agto. Soberano que evitó á Tpo. la ultima ruina de ellas, no es fácil jamás, ó es poco seguro a lo menos aplicar los remedios sin manifestar los males en toda su gravedad. He homitido sin embargo en el Decreto adjunto muchos mas estragos que causaron los regulares de la Compª. en esta desgraciada Península [y de los qe. V. Rma. mismo habrá yá notado algunos] por que no pudieron oyrse sin escandalo, y agraviarian demasiado la conducta de sus autores. Conocidos pues los daños que nos lastiman los ojos, y nos penetran el corazon devemos V. Rmas. y Yó de acuerdo no perdonar fatiga, trabajo, ni desvelo que pueda conducir a cumplir dignamte. las obligaciones respectibas en que los dos Reyes de Cielo, y tierra, nos han constituido y poner en practica qtos. medios sean oportunos pª. mejorar la ynfeliz suerte de unos miserables que fueron tratados con tanto desprecio, y se cultivaron tan poco que aun parecen racionales de segda. especie. (citado en Armando Aguirre [1977: 57])

En estas líneas podemos comprobar las críticas a las que se sometió la gestión jesuita en las misiones californianas y la violencia con que se manifestaron; según Joseph de Gálvez, con los fondos remitidos a los miembros de la Compañía, el estado de las misiones debía ser muy diferente de cómo se encontraron y la evangelización de sus «naturales» en un grado mucho más avanzado.

Comentario

Como hemos podido observar, la península de Baja California es una tierra que, desde el momento de su descubrimiento por parte de los europeos, se ha visto rodeada de toda una serie de leyendas que, de una u otra forma, la han enmascarado.



En el extremo noroeste de las posesiones de la corona española en el continente americano, su conquista fue imposible durante todo el siglo XVI y mayor parte del XVII, y ésta sólo se realizó a partir del apoyo recibido desde el continente como base de aprovisionamiento y con el empeño de los jesuitas en conseguir la evangelización de sus gentes. A nivel político, se sustituyó el interés primero, puramente de explotación directa de riquezas, por un valor estratégico de la colonia, de manera que se controlaba la navegación del Pacífico, amenazada por los piratas, y se conseguía un buen puerto de escala para los barcos autorizados. Así pues, con esta voluntad tan concreta de control geográfico, fueron delegadas todas las responsabilidades internas de la colonia en los miembros de la Compañía de Jesús, y en estas circunstancias las inversiones del Estado fueron las mínimas para garantizar su posesión. Es verdad que los misioneros aceptaron estas condiciones cuando iniciaron su empresa, pero aún así se lamentaron del modo en que tuvieron que llevar a cabo su cometido.

Los jesuitas querían un cambio cultural en los pueblos californianos, evidentemente, pero fueron muy vigilantes en cómo introducir a los aborígenes en la «modernidad»; frente a la explotación de riquezas propias de la península —minerales o perlas— pretendían domesticar el entorno y dirigir a los indígenas para imponer una economía productiva agrícola autosuficiente. Cierto es que nunca consiguieron su propósito y que crearon unos centros de población que no podían alimentar a todos los habitantes de su entorno; prueba de ello es que las misiones de Baja California siempre dependieron de los suministros cedidos que llegaban de Sonora y Sinaloa. También hay que recordar que la conquista no fue todo lo pacífica como esperaban algunos y que si sumamos la mortalidad producida por las nuevas enfermedades, en realidad esto no sólo fue el fin de unas culturas, sino el principio de la desaparición física de los californianos.

De todo lo acaecido en la península durante el siglo XVIII, tenemos un testimonio en los escritos de los jesuitas, documentos que nos aportan una visión muy concreta, parcial, si se quiere, de una realidad que fue vivida desde distintos puntos de vista. La literatura referida podemos clasificarla en tres modalidades diferenciadas: cartas privadas, informes oficiales y recopilaciones históricas. Una primera lectura de parte de los documentos accesibles muestra algunas diferencias entre ellos. Por lo que se refiere a cartas, las poseemos de varios misioneros; en ellas se encuentran las visiones más personales de la situación vivida, incluso, para el caso de Baegerte, se observa que en las cartas enviadas a su hermano es mucho menos moderado en sus juicios que en la *Historia* que posteriormente escribió para el público (H. Aschmann 1986: 243). Los informes tienen una función concreta, que es normalmente solicitar ayuda, y por ello, si no nos atrevemos a decir que hay auténticas exageraciones en ellos acerca de algunos puntos, al menos sí que se pone el acento en las penalidades sufridas y las necesidades a solventar; otra diferencia con otro tipo de escritos es la tendencia, en algunos de estos informes, a descifrar la potencialidad económica que la corona española podría asegurarse con la colonización de la península californiana[29].

[29] *Un ejemplo claro de este tipo es el informe de Rodero de 1737, en el que hace elogios de todas las riquezas que se pueden sacar de Baja California (E. J. Burrus (ed.) 1962: 279-303).*



Finalmente poseemos las *Historias de la Antigua o Baja California* escritas por los jesuitas; estos libros fueron escritos en Europa, algunos posteriormente a la expulsión de los jesuitas, ofreciendo una visión amplia de Baja California que incluía la geografía, la botánica, la fauna, la historia de las misiones y las descripciones de los aborígenes. Estas *Historias* tienden a exaltar los duros trabajos de los misioneros y la magnitud de su obra en un marco que es descrito como muy hostil, y de alguna forma servía para contrarrestar las críticas que la Compañía soportaba. Los autores, si bien jesuitas, no todos estuvieron en Baja California: Venegas, que nunca viajó a la península, escribió su libro en base a los documentos de los padres Salvatierra, Piccolo, Ugarte, Kino y Taraval entre otros, y aunque se quejaba de que le faltaba material, redactó un manuscrito que nunca se publicó; más tarde, el también jesuita Andrés Marco Burriel reelaboró ese escrito que posteriormente fue retocado por el procurador general de los jesuitas en Nueva España, padre Ignacio Altamirano; finalmente el libro se publicó como obra de Venegas[30]. En cambio, Baegert fue durante diecisiete años misionero entre los guaicuras, de manera que se trata de una fuente de primer orden[31]. Clavijero tampoco estuvo nunca en la península, sin embargo es considerado como una fuente muy fiable debido a la forma en que trata sus fuentes de información, principalmente del Barco y Ventura[32]. Por otra parte los que escribió del Barco no era propiamente una *Historia*, sino que él lo denominó como *Correcciones y adiciones* a la obra de Venegas, pues había algunos puntos que chocaban con la experiencia directa que él tenía después de treinta años en la península; aún así, en los datos que coincidía no le importó citar el texto del propio Venegas.

A pesar de estas diferencias, que en algunos casos hemos comentado, todos los autores jesuitas coinciden en considerar a los aborígenes como unos auténticos «salvajes», tratándolos de holgazanes, viciosos, estúpidos...; en ello es especialmente incisivo Baegert, mientras que del Barco matiza este juicio entendiendo que este carácter tan «despreciable» de los californianos se refiere a su estado natural, pero que se corregía con la educación recibida en las misiones (M. del Barco 1989: 294-295). Evidentemente, peor se consideraba a los californianos cuanto más se resistían a la evangelización; por ello, las tribus del sur siempre fueron las más vituperadas de California. Realmente, de manera intencionada o por ignorancia, se tendía a presentar a los californianos como pueblos miserables hasta límites infrahumanos; por ese motivo hay que valorar críticamente las afirmaciones de los colonizadores religiosos. Un buen ejemplo en este sentido podrían significar los estudios de los recursos alimenticios en la zona sur de la península, que llevan a cabo Reygadas y Velázquez, según los cuales los misioneros podrían no juzgar correctamente los recursos de Baja California por desconocimientos de todos los nichos ecológicos (Reygadas y Velázquez 1982: 15).

Pero fueran cuales fueran sus prejuicios, desde el punto de vista de los documentos, es de resaltar el interés que los jesuitas pusieron, no sólo en la pura historia de las misiones, sino en todo su entorno. Es por ello que estos documentos resultan importantes para la investigación sociocultural de la población prehispánica de Baja Cali-

[30] *Ver el prólogo de M. León Portilla a la obra de M. del Barco (1989).*

[31] *Según algunas investigaciones, J. J. Baegert parece haber tenido acceso a las cartas que él mismo escribió a su hermano durante su estancia en Baja California, para escribir su* Historia *(H. Aschmann 1986: 243).*

[32] *Ver el prólogo de M. León Portilla a la obra de F. X. Clavijero (1982).*



fornia. Fueron los misioneros los primeros que se plantearon el origen de los californianos, las interrelaciones de su población, su forma de gobierno o su economía... Todas estas cuestiones continúan ocupando a los investigadores sociales que siguen buscando el origen de las poblaciones de Baja California[33] y su desarrollo hasta la llegada de los europeos. Esta península, por sus características geográficas, constituye un punto de especial interés para la investigación del poblamiento general del continente americano. La existencia de los pericúes, de origen desconocido y relacionados antropológicamente con tipos paleoamericanos, y las hipótesis de conexiones transpacíficas, aún no han recibido una respuesta adecuada. A este respecto cabe profundizar en el estudio de la arqueología bajocaliforniana que presenta enormes incógnitas e importantes expectativas.

La información contenida en los escritos del siglo XVIII son útiles, hoy en día, para buscar puntos de referencia, exponer hipótesis de trabajo y contrastar informaciones provenientes de nuevas investigaciones: arqueólogos, antropólogos y lingüistas siguen acercándose a esta literatura con tal intención.

Albert Rubio i Mora

33 Ver entre otros: L. Diguet (1898, 1899); W. C. Massey (1947, 1949, 1961); C. Meighan (1969); C. Piñeda Chacón (1984); F. Reygadas y G. Velázquez (1985); P. Rivet (1909).



Bibliografía

AGUIRRE, A.: (1977) *Documentos para la historia de Baja California,* U.N.A.M.-U.A.B.C., México.

AMAO, J. L.: (1983) «Origen y desarrollo en la minería en Baja California Sur», *V Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

ASCHMANN, H.: (1986) «Learning about Baja California Indians: Sources and Problems», *Journal of California and Great Basin Anthropology,* vol. 8, Nº 2, pp. 238-245.

BAEGERT, J. J.: (1942) *Noticias de la península americana de California,* (primera edición 1772), Trad. R. Hendricks, Antigua librería Robredo, México.

BANKS, T. J.: (1972) «The Oasis of Kadakaamang» *Pacific Coast Archaeological Society «Quaterly»,* Vol. 8, Nº 1, January, Special Baja California, pp. 45-60.

BARCO, M. DEL: (1989) *Historia natural de la Antigua California,* (prólogo: Miguel León Portilla) Historia 16, Madrid.

BORSTEL, E. VON: (1985) «La extinción del indio sudcaliforniano», *VIII Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

BURRUS, E. J. (ed.): (1962) P. Francisco Mª Piccolo, S. J. *Informe del estado de la Nueva Cristiandad de California 1702 y otros documentos,* Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid.

CLAVIJERO, F. X.: (1982) *Historia de la Antigua o Baja California,* (prólogo: Miguel León Portilla), Editorial Porrúa, México.

COTA SANDOVAL, J. A.: (1982) «Santa Cruz: primer establecimiento europeo de las Californias», *II Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

CROSBY, H. W.: (1984) *The Cave Paintings of Baja California,* Copley Boox, La Jolla, California.

DIGUET, L.: (1898) «Note sur la pictographie de la Basse-Californie», *L'anthropologie,* Vol. VI, París, 160-175.

———: (1989) «Rapport sur une Mission Scientifique dans la Basse-Californie», *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques,* Vol. 9, París, pp. 1-53.

GÓMEZ CANEDO, L.: (1982) «Un lustro de administración franciscana en la Península», *II Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

HAMBLETON, E.: (1979) *La pintura rupestre de Baja California,* Fomento Cultural Banamex, México.

LEÓN PORTILLA, M.: (1976) «Sobre la lengua pericú de la Baja California» *Anales de Antropología,* Instituto de Investigaciones Antropológicas, U.N.A.M., México.

———; (1982) «Trayectoria cartográfica de Baja California», *III Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

———; (1983) «Las lenguas indígenas de Baja California», *IV Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

———; (1985) «La periodización de la historia de Baja California Sur», *VI Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

MASSEY, W. C.: (1947) «Brief report on archaeological investigations in Baja California», *Southwestern Journal of Anthropology,* Vol. 3, Albuquerque, pp. 344-359.

———; (1949) «Tribes and Languages of Baja California», *Southwestern Journal of Anthropology,* vol. 5, Albuquerque, pp. 272-307.

———; (1961) «The survival of the dart-thrower on the peninsula of Baja California», *Southwestern Journal of Anthropology,* Vol. 17, Albuquerque, 1961, pp. 81-93.

MATHES, W. M.: (1982a) «Kino, Atondo y la primera misión de las Californias», II *Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.



———; (1982b) «Una isla llamada California», *III Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

———; (1983) «Indígenas sudcalifornianos en el servicio marítimo español», *IV Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

———; (1985) «El Ulises californiano», *VI Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

MEIGHAN, C. W.: (1969) «Tribes and languages of Baja California», *Southwestern Journal of Anthropology,* Vol. 5, Albuquerque, pp. 272-307.

MURIÁ, J. Mª: (1982) «B. C. Sur y el occidente de México», *III Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

MIXCO, M. J.: (1978) «Cochimi and Proto-Yuman: Lexical and Sintactic Evidence for a new language family in Lower California», *University of Utah, Anthropological Papers,* n.º 101.

NORTH, A. W.: (1908) «The Native of Lower California», *American Anthropologist,* T. X, 1908, pp. 236-250.

PINEDA CHACÓN, C.: (1985) «Complejos prehistóricos de B. C. Sur», *VII Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

REYGADAS, F. y VELÁZQUEZ, G.: (1985) «Investigación arqueológica reciente en los municipios de La Paz y Los Cabos», *VIII Semana de Información Histórica de Baja California Sur,* La Paz, México.

RIVET, P.: (1909) «Recherches anthropologiques sur la Basse-Californie», *Société des Américanistes de París,* T. VI, pp. 147-235.

SALES, L.: (1960) *Noticias de la provincia de California* (1794), José Porrúa Turanzas, Madrid.

VENEGAS, M.: (1944) *Noticias de California y de su conquista temporal y espiritual hasta el tiempo presente,* (original 1739), Editorial Layac, México

VIÑAS, R., SARRIÁ, E. RUBIO, A. y CASTILLO, V. del: (1984-85) «Repertorio temático de las pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco, Baja California (México)», *Ars Praehistorica.* Tomo III/IV, Sabadell, Barcelona, pp. 201-232.



Jerónimo Maya
(Foto: Fernando Pascual)



Tres fichas sobre flamenco*

Jerónimo Maya

Una mañana, hace ya cinco años, me llamó por teléfono el guitarrista Adam del Monte. Me preguntó: «¿Quieres conocer al Mozart del flamenco?» Para un poeta, todas las palabras son importantes; algunas son sagradas. Respondí: «La palabra Mozart es una palabra muy seria: hay que usarla con moderación». Adam, cohibido, pero firme, precisó: «Mozart no hubo más que uno y tal vez nunca exista otro. Pero ¿quieres conocer a un niño que toca la guitarra flamenca de tal modo que uno no puede creérselo?» Aquella misma noche, sentado en una silla del abarrotado salón del Centro Cultural de Vallecas, lo estaba viendo y no podía creerlo, lo escuchaba y no me lo creía: un niño de nueve años abrazado a una guitarra de tamaño normal tocaba por soleá de una manera doblemente increíble. Por un lado, la técnica: era en verdad increíble: era la técnica que se puede obtener —cuando se obtiene— tras siete u ocho años de estudio, y ese niño no podía haber empezado a estudiar antes de tenerse de pie. Por otro lado, la expresión: ciertos rasgos de la desgracia, de la bravura o la melancolía son concebibles en alguien que ya ha cruzado los desiertos del infortunio y ya ha aguantado en alta mar las tormentas de la fatalidad. Pero a los nueve años de edad, ¿qué sufrimiento irreparable es posible expresar?

Ya sabemos, los psicólogos nos lo han contado, que la estructura del carácter se establece en la infancia, por lo que es conjeturable que en la conciencia de un niño habiten ya todo el miedo, la ansiedad, la alegría y la furia que serán luego su renta vitalicia. Pero expresarla tan temprano, ¿cómo es eso posible? Expresar la nostalgia como si el desengaño fuese ya nuestro cómplice; expresar el estrago como si nuestra alma ya supiese quedarse sola en la esquina nocturna del planeta; expresar la energía, casi la brasa, como quien ya ha aprendido a llevar de adorno en la solapa una lágrima de volcán, una rosa de fuego... Todo eso suele ser accesible a los adultos, y a muy pocos adultos. Pero quien ahora expresaba un borbotón de fuerza y otro de desventura era un niño de nueve años. Lo estaba viendo yo, con mis ojos; con mis oídos lo

* *Páginas del libro* Agenda flamenca, *de próxima publicación en la Editorial Mondadori, Madrid.*

estaba escuchando. Adam del Monte, a mi lado, me miraba sancionado por su sonrisa. Le dije: «Tenías razón: no se puede creer».

La mano izquierda de esa criatura, una mano pequeña, una mano de nueve años, saltaba sobre el diapasón con una precisión que parecía más cercana de la lujuria que de la disciplina. No cabía duda de que ese niño había estudiado mucho, pero no era el estudio lo más visible en esa mano izquierda: era la confianza, la virilidad; era el dominio. Posiciones prácticamente inaccesibles se sucedían una tras otra con una exactitud arrebatada. A veces esa mano reposaba por un instante en un arpegio, pero de pronto se lanzaba sobre una sucesión de acordes, o sobre una rápida escala, con la velocidad, casi con la inclemencia con que desciende el azor a su presa: mirar aquella mano izquierda era como asistir a una exhibición de cetrería. Los trastes más lejanos y más desafiantes, en una fracción de segundo pasaban del desafío a la esclavitud. Aquella pequeña mano izquierda se desplazaba por el ébano del diapasón no buscando las posiciones: imantándolas. Lacrándolas. Aquella mano izquierda de un niño con cara de niño no parecía una mano, sino la garra de un artista flamenco. *Era* la garra de un artista flamenco (entre paréntesis: hay varias diferencias en la interpretación de la música clásica y de la música flamenca; una de ellas: las manos de los clásicos son manos que pueden ser palomas; las manos de los flamencos pueden volar como palomas, pero son garras).

Miré después con atención a su mano derecha. Estaba perfectamente colocada y era dueña de una delicadeza capaz de hacer sonreír a los sonidos, pero también de una energía capaz de hacerlos aullar de dolor o de júbilo. Con el pulgar hacía estallar algunas notas que, no sé por qué, me recordaron las falsetas en los bordones de Melchor de Marchena: pero la técnica del niño era más abierta, más luminosa, más lujosa. Elaboraba los arpegios casi sin mover las falanges, con una mezcla de yema y de uña en proporciones tan complementarias que parecían ser rimas de los sonetos modernistas, y de manera que los sonidos arpegiados parecían diseminarse en bandadas desde el palomar de una mano apacible, una mano como soñando en su quietud: técnica exacta para arpegios estereofónicos. Y de pronto la mano se crispaba en busca de una escala violenta o de una serie de premiosos acordes, y los dedos atacaban con una contundencia despiadada, como buscando en los sonidos no ya la colaboración, sino el sometimiento. (Es otra de las leyes del flamenco: se es sirviente de la música: pero primero hay que domarla.)

Ya lo dije: escuchando a ese niño, la sorpresa fue doble: su técnica era increíblemente buena, su expresión era increíblemente sabia. Fraseaba, como dicen los músicos clásicos (expresaba, transmitía, como se dice en el mundo flamenco), con una aristocracia y un encanecimiento, con un sentido de la fatalidad y del arrojo, y todo ello con un ritmo tan sincopado a veces y tan exacto siempre, que resultaba casi doloroso mirarle su cara de niño. Expresaba de tal manera (recuerdo un trémolo en donde la melancolía se había vuelto de plata) que las frases se sucedían como en una procesión de belleza en donde algunos sonidos no parecían nacer, sino resucitar. Más que



evidencias: sus sonidos eran revelaciones. ¿Y todo eso lo estaba haciendo un niño? Lo estaba haciendo un niño. ¿Cómo es posible? No lo sé. No he venido a esta página a demostrar que sé lo que no sé. No he venido a esta página a demostrarle nada a nadie. Sólo he venido a participar en la celebración de un músico y a relatar mi asombro.

Jerónimo Maya, hijo de su padre y maestro, Felipe Maya, y de su madre, Aurora, vive con ellos y con sus hermanos en una casa limpia y sin lujo, una casa decente, del barrio de Los Cármenes, en Carabanchel Bajo. Yo viví en ese barrio hace ya treinta años. Por entonces tocaba la guitarra. A veces, al atardecer, me sentaba en una silla a la puerta de entrada del edificio en que vivía con mis padres y mis hermanos, y tocaba por siguiriya, por taranta o por soleá. De vez en cuando algún gitano —en ese barrio viven varias familias de gitanos— me escuchaba un instante, luego me saludaba con una cierta distancia pudorosa, me dejaba algún elogio dictado por la cortesía, y se alejaba con esa lentitud con que suelen caminar los gitanos y que tanto recuerda a una mezcla de arrogancia mitológica y de desvalimiento civil. A menudo, solían escucharme también algunos gitanitos chicos. Más tarde supe que uno de aquellos niños era Felipe Maya, el que hoy es padre de Jerónimo. Los años, que guardan las llaves del azar, quieren que alguna vez yo haya tocado la guitarra ante un niño que estaba destinado a ser un excelente guitarrista y que tendría a su vez un niño con genio en las dos manos y a quien yo ahora escucho con respeto, y casi con veneración. Quiero decir: le damos tiempo al tiempo, los años arrojan los dados y, sobre el verde tapete de la vida, queda temblando una jugada misteriosa. Por ejemplo: cuando estoy con Jerónimo Maya, el niño de aquel niño que me escuchaba cuando yo era poco más que un niño, me siento como si fuese su tío abuelo, y a la vez su hermano mayor, y hermano de su padre, y discípulo de los dos. Mirados con mucha atención, los años son misterio puro.

De un modo misterioso, Jerónimo, sin dejar de ser un intérprete cada vez más intrépido, asombroso y flamenco, se ha revelado como un compositor. Todavía —cómo no— siente la tentación de tocar las variaciones de Paco de Lucía, pero sus obras son ya suyas, tanto como su cara bondadosa. (Sin ánimo de herir a nadie, aquí he de señalar otra más de las diferencias entre los intérpretes clásicos y los intérpretes flamencos: los guitarristas clásicos o «cultos» —éste es el adjetivo convenido— tienden a ser creadores sobre las partituras de sus músicos predilectos, y a menudo son verdaderos creadores en transcripciones instrumentales que agrandan el horizonte guitarrístico; pero muy rara vez componen: las excepciones pueden ser o discretas o espléndidas, pero son muy escasas; por su parte, los guitarristas flamencos son, casi todos, creadores de sus propias músicas; son intérpretes respetuosos del flamenco, en general con una prodigiosa técnica, pero son además compositores; dicho de otra manera: un centenar de artistas de la guitarra, payos y gitanos reunidos en la misma aventura, han creado, a lo largo de un siglo, una de las montañas más altas de la cordillera de ese don que llamamos la música. Y de ese centenar de artistas, tal vez una docena estudiaron solfeo, y acaso existan hoy media docena estudiando composición.)



Jerónimo Maya, hoy con catorce años, es ya uno de los mejores compositores de música flamenca. He venido escuchándolo estos tiempos (en el flamenco no decimos oír, decimos escuchar), a veces en su casa, alguna vez en casa de mi hermano, con frecuencia en *El Corral de la Morería*, el tablao en donde trabaja su padre (el tablao en donde han trabajado prácticamente todos los artistas flamencos más grandes de las últimas décadas) y he venido asistiendo al crecimiento del lenguaje musical de ese niño al que los norteamericanos llamarían especial y al que yo prefiero llamar un acontecimiento. Paso por *El Corral* de vez en cuando. Sus propietarios, Manuel y Blanca del Rey (él es uno de los oasis más instantáneos de la historia de la generosidad, ella es uno de los instantes más hermosos de la historia del baile) tienen debilidad por Jerónimo Maya. Cuando, alguna vez, de madrugada (ya concluido el espectáculo y reunidos en tertulia los artistas y los amigos, y algún cliente rezagado y maravillado, generalmente japonés), Jerónimo se sienta en una silla del tablao y nos ofrece su música y su fuerza, Manuel del Rey lo mira con una sonrisa en donde habita el éxtasis, y a Blanca, la esposa de Manuel, se le saltan las lágrimas. Quiero decir: han pasado ya cinco años y Jerónimo Maya sigue siendo increíble. Es una criatura nacida para dar, para agrandar el mundo, para fortalecer la fe en la vida. Sé de qué estoy hablando. Sé muy bien lo que es estar desesperado, hecho pedazos, esclavo de la angustia, buscar la cercanía de la música y sentir un alivio al que quizás haya que considerar como cosa sagrada. A veces ese alivio, esa felicidad, me la regala Jerónimo Maya. Para decirlo de manera flamenca: salud y libertad y que Dios lo bendiga.

El tribunal supremo *

Vecinos de La Unión, huéspedes de La Unión: he sido invitado a abrirle la puerta a la XXXI edición del Festival Nacional del Cante de las Minas, primero, debido al cariño y a la generosidad de Juan Jiménez, el director del Festival; segundo, debido al rumor que asegura que soy un buen aficionado al flamenco y que soy un poeta. Ya sabéis que cuando uno es víctima de los rumores la vida se nos vuelve desazonada. He de reconocer que yo hice cuanto pude para que ese rumor se me pegase al nombre como se les pegaban el coraje y la pena a la mirada de los mineros de La Unión. Hace ya doce años el premio nacional de poesía fue asignado a uno de mis libros, y en el año siguiente a mi libro *Memoria del flamenco* le fue otorgado el premio nacional de flamencología allá en mi muy querida Jerez de la Frontera. Por ambos premios me siento agradecido, de los dos me siento orgulloso, pero ese doble honor me hace sentirme hoy doblemente asustado. Me pregunto: ¿qué esperarán de mí los habitantes de La Unión? Y esta pregunta me da miedo, porque nadie tiene el talento necesario para medirse con la esperanza de una comunidad. Ustedes tienen que creer-

** Pregón de apertura del XXXI Festival del Cante de las Minas, pronunciado en la ciudad de La Unión el 11 de agosto de 1991.*



me: en este instante, Félix Grande tiene miedo en La Unión. Pero no se preocupen: igual que los mineros bajaban a la mina precedidos del miedo a perder en la explosión de un barreno las manos o las piernas o la vida, pero bajaban a la mina, yo acabaré de abrir la puerta de este Festival aunque la explosión de su prestigio me haga perder el mío. Sé bien que sólo dispongo de una palanca para abrir esta puerta de mineral solemne y de música prodigiosa: es la palanca de la sinceridad. Yo he aprendido sinceridad en dos espléndidas Universidades: la Universidad de la poesía y la Universidad del flamenco. La poesía y el flamenco no saben mentir. En la poesía las palabras regresan hacia su verdad. En el flamenco no se dice más que verdad y en él tan sólo suena la verdad. Cada palabra, cada sonido, cada silencio del flamenco son absolutamente verdaderos. Graduado por lo tanto en sinceridad, puedo agregar ahora: si digo que me siento infinitamente honrado por haber sido elegido pregonero de este Festival Nacional del Cante de las Minas, ustedes tienen que creerme; si añado que la responsabilidad de este instante me sobrecoge, me llena de ansiedad, casi de angustia, ustedes tienen la obligación de creerme, y si les digo que me siento como un examinando enfrente de su tribunal, ustedes tienen que hacerme el inmenso favor de no dudar de mí.

He usado la palabra tribunal. Quiero aclararles que el tribunal ante el que yo me siento ahora no está formado únicamente por ustedes, los que me escuchan y me juzgan en esta noche del 11 de agosto del año 1991. En este tribunal están también mirándome a los ojos todos los mineros que fueron mutilados o muertos en las entrañas de la tierra por las explosiones de los barrenos y por la injuria de la explotación, todos los mineros que fueron exterminados o humillados por los accidentes y por las injusticias. En este tribunal están también mirándome a los ojos todos los habitantes de La Unión del siglo XIX que ya cayeron bajo el derrumbamiento de los años y del olvido. En este tribunal están, muy serios, mirándome a los ojos, los treinta mil hombres que en el año 1919, al cierre de las minas, se quedaron pobres como las ratas, sin trabajo, sin destino y sin otra fortuna que unos cantes oscuros, unas limosnas negras que hoy, con su resplandor, nos iluminan, nos ciegan de riqueza a nosotros. En este tribunal están también presentes, escuchando y tal vez vigilando mis palabras, todos cuantos fueron intérpretes y, en ocasiones, creadores de la casi infinita variedad de los cantes mineros: Conchita la Peñaranda, el Pechinela, el Pajarito, Juan Ramón el Peluca, Juan el Albañil, Enrique el de los Vidales... y Patricio Alarcón, Pepe el Mendo, Juan el Apañao, Manolo Peralta, Paco de la Fuente, Tomás el Antiguo... y Antonio Grau Dauset, y el maestro Antonio Piñana...; consentidme que no mencione a los artistas vivos: Dios sabe que no excluyo sus nombres por olvido ni por desdén, sino porque, en el mundo de leyes del flamenco, los muertos tienen preferencia: el tribunal son ellos. Naturalmente, el presidente de este tribunal que desde hace ya más de un siglo se ha ido reuniendo para que yo esta noche me sienta al mismo tiempo afortunado y desvalido, el presidente de este tribunal misterioso y exacto es Antonio Grau Mora, a quien la inmortalidad recuerda como Rojo el Alpar-

gatero, y a quien me gustaría besarle las mejillas y pedirle perdón porque no sé cantar. ¿Comprendéis ahora por qué al encargo que me habéis hecho de abrirle su puerta de pena y de grandeza a este Festival Nacional del Cante de las Minas no lo puedo sentir únicamente como un privilegio, sino también como un agobio? El tribunal ante el que me hallo (vosotros sois parte de ese tribunal, y me preocupa vuestro juicio, pero vosotros me hacéis sentirme acompañado, en tanto que el agobio me lo otorgan los examinadores anónimos, los examinadores invisibles y los ocultos maestros legendarios), el tribunal ante el que me estoy examinando de mi amor al flamenco, y más urgentemente de mi amor a los cantes mineros (no es casual la palabra amor: la he escrito con deliberación: he recordado que el poeta Juan de Yepes, apodado por la inmortalidad San Juan de la Cruz, aseguró que «al caer la tarde, todos seremos examinados de amor»), el tribunal ante el que me hallo está formado por toda la historia de La Unión, por todos cuantos vivieron, cantaron, sufrieron y murieron en La Unión; por todos aquellos andaluces de la miseria que vinieron a buscar trabajo a La Unión y aquí tuvieron hijos, compañeros, fatigas y sábados de cante; por todas las tumbas —esas minas definitivas— que guardan tantas vidas murcianas y andaluzas que en La Unión vertieron su sudor, sus lágrimas, sus risas y sus hijos y que convirtieron un paisaje estremecedor, una geología fatigada por su propia energía, en una de las ciudades más mitológicas, más orgullosas y más imprescindibles en toda la nación del flamenco; una ciudad donde el flamenco, sin dejar de sonar arrodilladamente, como suenan las palabras que susurramos a la memoria de nuestros muertos, suena a la vez de pie, como suenan las palabras que tienen toda la razón; una ciudad en donde el cante camina, al mismo tiempo, de rodillas y con altanería; una ciudad que ha logrado que en el cante se junten la arrogancia y las lágrimas; una ciudad que ha conseguido que al cante se le note, junto a la pena de vivir, la furia de vivir; una ciudad que ha logrado que al cante, además de los amores y de las desventuras, se le noten los trabajadores, los compañeros, la solidaridad y el afán de justicia. Don Antonio Mairena os dijo: «Qué buen cante tenéis». Es la verdad. Tenéis un cante que no sólo es toda una academia de dolor y de angustia, sino también una academia en donde las palabras y la música señalan con el dedo a la Historia.

Por cierto, no quiero que penséis que he venido a halagar vuestra vanidad. Soy consciente de que todos los cantes que venimos llamando grandes son chorros de infortunio que contienen una denuncia anónima. En cada cante oscuro, un hombre, una mujer, sufren y firman su dolor. Pero también hemos de ser conscientes de que en los cantes de las minas, al pie del documento del dolor no hay una sola firma: hay multitud de firmas. Al pie de una taranta, un taranto, una minera, hay un chorro de firmas voluntarias, una congregación de rúbricas mineras que no dicen tan sólo *aquí estoy yo,* sino *aquí estamos nosotros.* El flamenco, la impresionante cueva en donde el yo se expresa y se alimenta de su intimidad, al pasar por la mina se transforma en la impresionante cueva en donde el yo se multiplica en forma de asamblea. El flamenco, ese confesionario en donde cada criatura relata su radical marginación,



al pasar por la mina se convierte en una asamblea en donde todos piden la palabra. Para decirlo de una sola vez: los cantes de las minas son la Casa del Pueblo de los cantes flamencos. Si yo no hubiera dicho esto hoy aquí, entre vosotros, me hubiera ido de La Unión pensando que soy un embustero. No he venido a mentir. Por el contrario, he venido a celebrar la opulenta verdad del cante de las minas.

Esa verdad está formada por varios ingredientes. Permitidme que no os agobie yo a vosotros recorriendo el complicado mapa de los orígenes, las etapas de formación y de aflamencamiento, las señas de identidad que singularizan a cada cante y las que los convierten en miembros de una profunda y apretada familia. Esos datos (muchos de los cuales, por lo demás, no están enteramente establecidos) son conocidos por vosotros. Pasemos por encima de ellos y señalemos lo esencial. Lo esencial es que los cantes mineros han dado origen a una poética a la vez intimista y libertaria. Lo esencial es que los cantes mineros han motivado una gran parte de los famosos sonidos negros del flamenco. Lo esencial es que las emociones que se autoproclaman en los cantes mineros han proporcionado a la guitarra flamenca la ocasión de crear unas músicas lujuriosamente profundas y llenas de unos fogonazos de sombra y de una dolorosa majestad que nunca habían sonado en ninguna guitarra de este mundo. Lo esencial es que en los cantes de las minas, ya lo dije, la firma del dolor personal es multitudinaria y se mezcla con la firma de la pena social. Y finalmente, lo esencial de los cantes de las minas es que, por su propia potencia expresiva y por la enorme carga de autenticidad de que son portadores, han alcanzado a ser, ya para siempre, lo que llamamos cantes grandes. No sé si existen lo que llamamos cantes chicos. O dicho con mayor precisión: no sé si los llamados cantes chicos son chicos en verdad o son en ocasiones festivamente gigantescos. Pero sí creo saber que entre los cantes que llamamos grandes están los cantes de las minas. No faltarán especialistas (quizá, por el contrario, serán muy abundantes) que se sientan contrariados por esta afirmación. No pretendo enojar a nadie, ni payo ni gitano, pero pretendo ser sincero, y es la sinceridad, y la memoria, quienes me aconsejan repetir públicamente lo que ya muchas veces a mí mismo me he dicho cuando escuchaba cantes de las minas: los cantes de las minas forman parte del cante al que llamamos grande. Una taranta puede tener la tensión expresiva y los chorros de sombra que tienen los cantes por siguiriya, un taranto puede reunir la majestad y la exactitud propias de los cantes por soleá, y si no somos inmovilistas ni víctimas de la sordera o de la ingratitud, tendremos que reconocerlo y proclamarlo y festejarlo.

Cantes mineros, cantes grandes: no es sólo mi opinión (creo que la mayor parte de los cantaores opinarían lo mismo, y al fin y al cabo la opinión más sabia es la suya), ni es ésta la primera vez que se mencionan juntas una taranta y una siguiriya. Leyendo con gratitud y con afecto un libro he comprobado que esa proximidad se produjo hace ya casi un siglo, aquí, en el pueblo de La Unión. Ese libro se llama *La Unión. Aproximación a su etnología* y ha sido emocionada y primorosamente escrito por Asensio Sáez. «Qué buen cante tenéis», os dijo don Antonio Mairena, quien

Collage de Asensio Sáez, tomada de su libro *La Unión*

por cierto era un maestro en todo, excepto en el dudoso arte de regalar elogios. Permitidme que agregue: «Y qué buen cronista tenéis». Asensio Sáez, en una de las páginas de su libro de amor al pueblo de La Unión, nos informa de un hecho que quiero resumir aquí. Casi con toda seguridad a principios de nuestro siglo, se encontraba en un café cantante de La Unión el pintor cordobés Julio Romero de Torres, de quien ahora sabemos que debió ser quizá un muy estimable cantaor. Lo cierto es que una



noche, para apaciguar ciertas tensiones entre diversos cantaores y su público, Romero de Torres subió al escenario y cantó una taranta. Le aplaudieron para que repitiera. Quien nos informa de esa escena (Juan Mendoza, en el periódico *La Tarde,* de Santa Cruz de Tenerife) agrega que Romero de Torres, tras la taranta cantó una copla cuyas palabras dicen de este modo: «Morenita mía (o Hermaniya mía) / qué güena gitana: / de un peasito de pan que tenía / la mitá me daba.» Ya os habéis dado cuenta: es la letra de una siguiriya. Ya os habéis dado cuenta: con los ecos puestos en pie por la taranta, un cantaor se arrodilló hasta la siguiriya. Ya os habéis dado cuenta: hay un instante en la historia cantaora de La Unión en el que una taranta se arrodilla para dar paso a un cante grande, hay un instante en el que una siguiriya se pone de pie de la mano de una taranta: hay un instante, en fin, en el que la siguiriya y la taranta se abrazan como dos mineros que acaban de salir vivos tras un derrumbamiento. Ocurrió aquí, en un café cantante de La Unión. Ocurrió en este pueblo. Ocurrió en este siglo y ocurrió para siempre. Esos dos mineros, la siguiriya y la taranta, llorando y abrazados como sobrevivientes, piden ser recordados por vosotros, vecinos de La Unión, con orgullo; y por nosotros, vuestros huéspedes, con respeto. Y todos, vosotros y nosotros, hemos de ver en esa escena lo que, aún más que claro, es luminoso en ella: que los cantes mineros se abrazan de tú a tú con cualquier cante y que las lágrimas y las protestas que brotan de los cantes mineros son del mejor metal flamenco.

Mi tiempo como pregonero está llegando ya a su límite. Ahora me gustaría cantar una taranta o una siguiriya —son rugidos complementarios—, pero no sé cantar. De repente me siento como huérfano y pobre. Pobre, porque no sé cantar. Huérfano, porque he notado cómo los miembros de la parte secreta del tribunal de los cantes mineros se han ido retirando. Rojo el Alpargatero ha regresado a su mina de eternidad. Los mineros que no murieron en la mina se murieron de viejos. Los habitantes de La Unión del siglo XIX se han ido alejando en silencio. Los treinta mil hombres que en el año 1919 se quedaron sin trabajo y sin destino, no sólo ya no están, sino que nadie sabe en dónde concluyeron su vida ni bajo qué tierra descansan. Durante media hora nos han acompañado, pero todos se han ido, han regresado hasta el sepia de sus retratos o el ocre tierra de su olvido. En silencio vinieron, en silencio se han ido. He sido examinado de mi amor al cante de las minas y el tribunal se ha retirado sin decirme si he sido absuelto. Me han juzgado en silencio y luego me han dejado completamente solo delante de vosotros. Y a vosotros os han dejado solos frente a mí. Con todas esas soledades juntas ¿qué podemos hacer? Tal vez podemos hacer algo: tal vez debamos recordar que con la soledad reunida de todos los mineros se fueron levantando los cantes de las minas, se fueron levantando con la solemnidad que hay en la soledad, en la pena, en el coraje y en la resurrección. Tal vez debamos recordar que desde el sonido del trabajo, desde el sonido del dolor, desde el sonido de las catástrofes y desde el sonido de unas cuantas gargantas hace tiempo apagadas, se juntaron, para siempre, algunas de las músicas más hermosas del mundo.



Una moneda de oro

Uno de sus biógrafos nos informa del precio del entierro de Antonio Grau Mora: diez duros. Duros de los de entonces, pero tan sólo diez. Había vivido sesenta años antes de morir. Había venido a vivir en La Unión hacia 1890, con treinta y seis o treinta y siete años. Durante su vida de maestro en la interpretación de los cantes mineros, durante su vida de genial cantaor (el adjetivo «genial» no lo proponen las grabaciones, que son inexistentes: lo proponen la fama, la tradición oral, la veneración de sus discípulos: testigos que no suelen mentir), durante los muchos años en que cantó en La Unión, ¿cuántos cantes mineros inventó o reinventó, estableció o engrandeció Rojo el Alpargatero? No lo sabemos, no lo sabremos nunca, pero, frente a su fama, tenemos que conjeturar: más de diez. En el año 1907 su entierro sólo costó diez duros. No es necesario hacer la traducción del valor del dinero para deducir que aquella cantidad no era arrogante. Por lo demás, sabemos que Rojo el Alpargatero fue enterrado en una fosa de alquiler (la número 72) en el cementerio municipal de La Unión, y sabemos que bajó a la tierra (a la mina absoluta, a la mina apagada) dentro de una caja de pino. Es decir: no fue un entierro fastuoso. Me apresuro a agregar: esta página no es un reproche, sino una reivindicación. ¿Por qué habría yo de reprochar a nadie que Grau Mora muriera pobremente? En los años aquellos, la casi entera España moría pobremente, tras haber vivido en la pobreza, e incluso en la miseria. En la minera ciudad de La Unión, durante un tiempo hubo menos pobreza, no menos injusticia. No le reprocho a nadie la fosa de alquiler de Grau Mora, casi la reivindico: con su caja de pino y con su fosa de alquiler se diría que continuaba proclamando los cantes de las minas y solidarizándose con los mineros de La Unión. Hasta la neumonía de que murió Rojo el Alpargatero pareciera una rima que propone el destino: los mineros enfermaban de silicosis. No, no le reprocho nada a nadie. Sin embargo, el asunto produce alguna pena. ¿Cuánto les costaba a los ricos que estudiasen sus hijos? O mejor dicho: ¿cuánto les costaba a los pobres que estudiasen los hijos de los ricos? Mucho más de diez duros. Rojo el Alpargatero fue, no diría la Universidad en donde se impartió la enseñanza del cante de las minas, pero sí, cuando menos, la Facultad de los cantes mineros. En esa Facultad aprendieron, entonces o más tarde, centenares de cantaores. Uno de ellos: don Antonio Chacón. Ni más, ni menos: don Antonio Chacón. Hacia 1896 Chacón visitó La Unión, invitado, al parecer, por Antonio Grau Mora. Todos los historiadores del flamenco coinciden en asegurar que Chacón agrandó las fronteras de las cartageneras, las mineras, las tarantas, los cantes llamados de Levante. Todos, también, le agradecen al Rojo una gran parte de la sabiduría levantina de Chacón. ¿Cuántas veces viajó Chacón hasta La Unión? No lo sabemos todavía, pero es coherente suponer que, en La Unión, don Antonio Chacón se reunía siempre con Rojo el Alpargatero, y se bebía sus cantes. Entre los dos, debie-



ron de cantar cantes mineros ante miles y miles de personas, y debieron de emocionarlas y de maravillarlas.

¿Cuánto cuesta la maravilla, a qué precio va la emoción? No me hagáis caso. En realidad, no sé muy bien lo que quiero decir. En todo caso, nada de reproches. Diez años antes de venir a La Unión, don Antonio Chacón fue contratado por Silverio, en Sevilla, para cantar a cuatro duros cada día. Es verdad que fue el sueldo más alto de un flamenco en aquellos años, pero también es cierto que el entierro del Rojo sólo costó diez duros. ¿Y alguien creerá que el autor de esta página ha pensado siquiera reprocharle nada a Chacón? A Chacón, admiración y gratitud. De reproche, ni sombra. No se trata de eso. Se trata de mostrar un poco de perplejidad, algo de pena: «¡Hombre, diez duros por el entierro de un artista de genio, de un catedrático que enseñó a tantos cantaores y que a veces era el inventor de aquello que enseñaba, diez duros por su silencio para toda la eternidad!». Pero esto dicho sin reproche alguno. Al contrario: es casi una celebración. La falta de arrogancia de su entierro quizá en el fondo fuese un acto de arrogancia. Sabemos que Grau Mora era un hombre de temperamento, un hombre orgulloso, un ser dueño de su arrogancia. Matizo: no era soberbio, era arrogante. Nos lo confirman hasta las coplas del siglo pasado. ¿No podríamos, entonces, conjeturar que la falta de arrogancia de su entierro no fue tan sólo la huella dactilar de la mala fortuna, sino también una cierta coherencia, una cierta armonía, e incluso la última señal del orgullo del Rojo? Bajar hasta su mina pobremente para toda la eternidad, ¿no nos recuerda a la pobreza con que bajaban a las minas los trabajadores, los mineros que con su silicosis le pusieron el calcio al esqueleto de los cantes que hicieron legendario al Rojo y que él hiciera legendarios? ¿No habrá en esos diez duros un saludo de solidaridad para todos los mineros del siglo XIX, aquellos que en ocasiones cobraban su sueldo en vales para comprar en los comercios de sus explotadores? ¿No habrá en esos diez duros un saludo a los mineros que salían de la mina mutilados o muertos y casi siempre solemnemente pobres? («Pobres de solemnidad» dice el lenguaje popular, con estremecedora precisión expresiva). ¿No habrá en esos diez duros una especie de camaradería con los mineros muertos o mutilados, una especie de invitación? Es como si al morir, al avanzar bajo la tierra, Antonio Grau Mora, Rojo el Alpargatero, les dijese a aquellos sus compadres: «Ea, aquí tengo diez duros, vamos a convidarnos». Desde el día 21 de abril del año 1907, desde hace ochenta y cuatro años, debajo de la tierra, en la mina comunitaria y misteriosa, Rojo el Alpargatero y los suyos se convidan, y brindan a la salud de los vivos y de los muertos, con aquellos diez duros modestos y al mismo tiempo interminables. ¿Será por eso por lo que ahora, cuando un artista canta como es debido un cante de las minas, en el exacto centro de la pena vemos una moneda de oro?

Félix Grande



Rimbaud
par Picasso.



El ciudadano Rimbaud

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y dura a la vez, como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es, por sobre todo, en la frecuentación de las ciudades enormes, en el entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, donde nace este ideal obsesionante.
Charles Baudelaire

1

La popularidad de Rimbaud no debiera engañarnos. La actual difusión de su nombre excede aún en mucho la comprensión que encontró su palabra. Hay, por lo menos, dos razones complementarias para ello. Su tiempo, por un lado, todavía es, en lo esencial, el nuestro. Vale decir que su poesía sigue estando a merced de una conciencia lo bastante difusa de lo que somos como para que podamos reconocernos en ella. Por otro lado, la trayectoria biográfica de Rimbaud, en especial la de sus años artísticamente productivos, refuerza uno de los mitos más estimados de esta época: el que asocia la juventud a la potencia creadora y a los mejores afanes revolucionarios. Dejemos para más tarde el análisis de la primera de estas dos razones. Veamos ahora los supuestos de la segunda.

Asombra a muchos que Rimbaud haya sido, aún antes de los veinte años, un autor genial. Este desconcierto obstruye la comprensión de la auténtica complejidad de su talento. Lo extraordinario del vigor expresivo de Rimbaud no consiste en que se haya manifestado tan temprano, sino que haya tenido la envergadura que tuvo. ¿O es que hubiera sido menos «sobrenatural» que el autor de *El barco ebrio* fuera capaz de lo que fue a los cuarenta y cinco años? La tergiversación, tan del gusto del sentido común, consiste, como es evidente, en desplazar el acento de la cuestión del fenómeno propiamente dicho de la genialidad al menos inquietante y formal del «momento» en que aparece. ¡Como si ser un superdotado a secas fuera menos desconcertante que serlo en la juventud!



Y, sin embargo, ¿qué induce a creer que la genialidad *debiera* manifestarse en la «madurez»? Nada, salvo ese burdo criterio que supeditando la hondura excepcional a la «experiencia de la vida», hace depender la primera de un proceso burocrático de desarrollo cronológico, gradual y pautado. Hija del mismo esquematismo, aunque ubicada en el polo argumental opuesto, es la presunción de que las posibilidades intelectuales de un hombre son mayores cuanto más joven es. Para los voceros de esta última tontería, Rimbaud sería el rotundo ejemplo: ¡sólo un joven podría haber dicho las cosas con tamaño ímpetu! Y no faltan, como si fuera poco, los que en abono de esta convicción buscan respaldo en la creencia platónica, formulada en la *República*, según la cual «Propios son de los jóvenes todos los grandes y múltiples trabajos.»

Con encomiable sensatez decía el poeta brasileño Mario Quintana que son dos los síntomas augurales del envejecimiento: «El primero es el desprecio por los jóvenes. El segundo es su adulación.» La juventud occidental pagó cara la adquisición de la imagen que de sí misma le ofreció una sociedad más interesada en seducirla que en escucharla. En arte, ciertamente, no hay transición posible: la edad no da derechos ni tampoco impone deberes. Las obras históricamente representativas lo son —entre otras razones de más peso— en la medida en que no denotan los años de quien las crea. Cuando, en cambio, el estilo no disimula la edad del artista, ésta —invariablemente— afectará sus propuestas, las dañará de modo irremediable.

Retornando al cauce del asunto, podría decirse, entonces, que entre el exponente de una crisis y alguien capaz de comprenderla, media una considerable distancia: la que va de lo que Nietzsche llamaba «el mero sufrir» a ese «grado más alto que es el ver nuestro sufrimiento como un drama».

Rimbaud no fue una sensibilidad rebelde, sino un temperamento artísticamente revolucionario. La mera rebelión, como propone Camus, sólo sabe decir *no*. El temperamento revolucionario, en cambio, siempre es capaz, con respecto a los hechos que protagoniza, de elaborar una síntesis interpretativa que es más, mucho más que la mera negación: es un diagnóstico y, a la vez, una propuesta. Por eso, en el arte, no hay espacio, sino para el creador cabal, aunque sean tantos los rebeldes que confunden la envergadura de sus padecimientos y disconformidades con la posesión de una propuesta crítica y estética sobre su sentido social y su valor histórico. Gide insistió bastante sobre la irrelevancia de los «bellos sentimientos» y las nobles intenciones en literatura, como para que me incline a añadir nada.

2

Vayamos ahora a la primera de las razones referidas: la que entendía que el tiempo de Rimbaud era todavía, en lo esencial, el nuestro.

En Rimbaud fue muy honda la convicción de que el arte constituía una perspectiva incomparable para acceder a la comprensión de la época en que le tocó vivir. Puede,



por eso, decirse que trabajó sin pausa por la conformación de su propia actualidad. La meta que se fijó fue la de llegar, a través de la poesía, a ser un hombre de su tiempo. Supo ver, como pocos, que la inscripción en un época dada no es un hecho natural, fruto de los azares cronológicos, sino un arduo triunfo de la voluntad. Se pertenece realmente a un determinado momento cuando se ha comprendido la vida personal y colectiva a la luz de la problemática específica de ese momento y en conexión con la historia de la cultura en la que él se inscribe. Tal comprensión es infrecuente. La inmensa mayoría de los hombres y mujeres *atravesamos* el período en que nos toca vivir, pero no *pertenecemos* a él porque no alcanzamos más que a padecer sus conflictos, sin acceder a esa privilegiada visión de conjunto sobre su sentido que se llama conciencia histórica. En Rimbaud este acceso tuvo lugar. Su poesía es una de las síntesis interpretativas más hondas de que tengamos conocimiento con respecto a la índole de las tensiones en que se debate el hombre moderno.

Días atrás, el pintor Noé Nojechowitz, conocido como surrealista, me decía frente a su caballete: «¿Surrealista? No sé. No sé. Yo miro por la ventana y pinto lo que veo. Creo que soy realista.»

No hay duda: se pinta siempre lo que se ve. Y se ve siempre según como se mire. Pero —y los griegos ya lo sabían— las cosas que se observan y meditan están, para bien o para mal, fatalmente condicionadas por criterios que nos permiten jerarquizarlas como fenómenos dignos de nuestra atención. Tales criterios son previos (en el sentido de fundantes) al reconocimiento de los objetivos que nos atraen e importan, vale decir: promotores de la significación y el valor que les adjudicamos.

Cuando Rimbaud observa el paisaje que le ofrece el convulsionado siglo XIX, capta algo que, para nosotros, sucesores suyos del XX, habría de ser primordial: que las fronteras trazadas por el positivismo entre el reino presuntamente luminoso de la razón y el —en apariencia— tenebroso de lo irracional, no son en absoluto convincentes.

La sociedad industrial supo revolucionar los medios de producción, pero sólo modernizó las formas de explotación social. El contraste entre los progresos de la ciencia y el envilecimiento moral de muchas de las fuerzas que los manipulaban, no exigía subestimar los aciertos de la primera, pero imponía la necesidad de hacer evidente la existencia del segundo. Rimbaud comprendió el secreto parentesco que reúne y enlaza en una misma totalidad los opuestos más tajantes. Creyó, con Novalis, que «la claridad auténtica» no proviene sino de la fusión entre luz y sombra. Supo, con Stevenson, que Hyde y Jekill eran un mismo hombre, y que el gran espectáculo del tiempo que se vive es el de la sutil convergencia entre elementos que, superficialmente considerados, no se manifiestan más que como contrarios.

Trasladada a los arsenales metafóricos de su lírica, esta convicción no podía —ni a fines del siglo pasado ni aún hoy— resultar menos que desconcertante para el lector desprevenido. Y desprevenido no es otro que el lector que mantiene un vínculo primordialmente acrítico (convencional) con el carácter relativo, y por lo tanto discutible, del conjunto de supuestos que sostienen su visión del mundo. En tiempos de

Rimbaud, esta visión del mundo era aún naturalista: presumía que entre la mirada lógica del contemplador y el objeto por ella captado había una contigüidad sin fisuras ni desajustes. Desnudando el carácter «interesado» y parcial de esa mirada, Rimbaud forjó un espejo donde el lector puede llegar, si se atreve, a ver su doble rostro: el de la razón que despeja y el de la razón que encubre; el de la palabra que afirma consubstanciándose con el de la palabra que niega; el de la realidad de lo intangible y el de la inconsistencia de lo palpable.

3

Digámoslo en términos estrictamente literarios: Rimbaud quiso renovar las fuentes de la inspiración poética. Se propuso superar a los románticos que fueron, a su juicio, «visionarios sin demasiada conciencia de ello», casi siempre sujetos al impacto de emociones accidentales; a los parnasianos «que se contentaron demasiado fácilmente con ver el pasado de manera imaginaria»; al propio Baudelaire, «rey de los poetas» y auténtico *vidente*, pero atado a las convenciones de «un medio excesivamente artístico».

Su propuesta superadora procuró, en consecuencia, liberar a la *condición visionaria*, que en Rimbaud es sinónimo de vocación poética, de tres obstáculos principales: uno, encarnado por el romanticismo, consistente en el carácter ocasional, meramente impulsivo de la conciencia visionaria y al que el autor de *Las iluminaciones* propone reemplazar por una praxis visionaria, vale decir sistemática y constante. El segundo obstáculo, como queda dicho, estaba encarnado por los parnasianos, para quienes el presente, comparado con el pasado, carecía de todo poder como fuente de sugerencias poéticas. Para el autor de *Una temporada en el infierno* este enfoque convertía a la condición visionaria en un recurso escapista y al acto poético en irresponsabilidad histórica. El tercer obstáculo, centrado en la figura de Baudelaire, puede parecer, en principio, inexplicable. De hecho, Rimbaud lo reconoce como voz hegemónica de la poesía francesa. Por qué, entonces, ver en su obra una concepción insuficiente de la condición visionaria? Baudelaire comprendió antes que nadie el potencial estético que encerraba el presente, entendido como escenario de nuevas concepciones sociales y existenciales capaces de nutrir, con su energía transformadora, perspectivas insospechadamente ricas en el campo de la expresión. El supo captar con excepcional agudeza, la trascendencia lírica de la «fealdad»; el poder inmensamente sugestivo de un mundo que, bajo el impulso de la mecanización, se transformaba como nunca antes, generando contradicciones en cuya base latía la simiente de un proyecto renovador de la vida urbana y de la poesía. Consecuente con esta comprensión privilegiada, Baudelaire pudo escribir: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y dura a la vez, como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es, por sobre todo,



en la frecuentación de las ciudades enormes, en el entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, donde nace este ideal obsesionante.»

¿Cómo explicar entonces las reservas de Rimbaud ante Baudelaire? Precisamente, para Rimbaud, Baudelaire no alcanzó de manera plena ese lenguaje anhelado. ¿Por qué? Porque, al parecer, pudieron en él mucho más ciertos pruritos propios del «medio artístico» en que se movía, criterios formales en última instancia conservadores, convenciones literarias discordantes con la magnitud de su sueño renovador y, por ello, retardatarias. De hecho, ese lenguaje del que Baudelaire nos habla en el fragmento recién transcrito no llegó a ser, de modo eminente, su lenguaje.

4

Rimbaud jamás creyó que hubiera otro camino para alcanzar el horizonte verbal buscado que «una larga, inmensa y razonada reglamentación de todos los sentidos». Vale decir: una educación sistemática de la percepción que se vertebrara de modo que pudiera combatir con eficacia los tres obstáculos señalados: el carácter ocasional de la condición visionaria (románticos); su instrumentación escapista (parnasianos); sus restricciones expresivas (Baudelaire). Sólo «una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente dura y flexible a la vez» —como quería el «rey de los poetas» —podría ser la voz de esa nueva sensibilidad, hija, por su parte, tanto de la necesidad como del esfuerzo y de la convicción. Con ello llegamos adonde importaba: la tarea auto-impuesta por Rimbaud tiene un carácter pragmático, racional. En ella el azar no desempeña papeles centrales. El poeta se vale de este trabajo para liberar su sensibilidad de todo vestigio de sometimiento a elementos ideológicos impugnables y presiones estéticas contrarias al logro de ese «ideal obsesionante» que Baudelaire concibió como resultado de «la frecuentación de las ciudades enormes» y de la percepción del «entrecruzamiento de sus innumerables relaciones». De modo que nada nos autoriza a ver en el lenguaje de Rimbaud la expresión anárquica de un espíritu caprichosamente revulsivo. El desafío, por el contrario, consiste en advertir que se trata de un riguroso planteamiento, de una propuesta formal, enteramente apropiada a la manifestación de sus objetivos temáticos.

Sería presuntuoso intentar en pocas línea la exposición de los rasgos distintivos de ese lenguaje, pero algunos señalamientos pueden efectuarse a modo de aproximación. Partamos para ello, de una evidencia: Rimbaud sostuvo que la poesía debía convertirse en una prédica visionaria. Una característica básica de la palabra visionaria, tanto dentro como fuera del contexto de la literatura de Rimbaud, es la concepción de su portavoz como *medium* que, a la manera del *Ion* platónico, es más enunciador que creador del mensaje. El hacedor de esta palabra no es, para Rimbaud, una entelequia trascendente, metahistórica, sino la propia realidad social que, en su momento,

llega a ser objeto de la percepción visionaria. El poeta *oye* hablar a esa realidad y logra reproducir su relato gracias a una previa *educación auditiva.*

Otro aspecto relevante de ese *mensaje* captado por el poeta es que consiste en una lectura de lo que aún no tiene carácter manifiesto para la inmensa mayoría de los hombres y que, sin embargo, está implícito, como factor determinante, en el curso seguido por los hechos que a todos afectan por igual.

Este sentido velado que presentan los acontecimientos implica, en Rimbaud, un distanciamiento decisivo de la concepción cartesiana del saber como aprehensión plena de la realidad por parte del sentido común. Dicho distanciamiento hace resaltar la falta de adecuación acabada entre lo que la conciencia pragmática pretende conocer del mundo y lo que éste le evidencia a la conciencia. Y así como el positivismo se mostró resuelto a sacrificar la ambigüedad última de lo real en aras del valor absoluto adjuciado a su escala de comprensión, Rimbaud decidió inmolar su percepción subjetiva (lo que en ella había de romántico y parnasiano, y de formalmente baudelairiano) en aras del núcleo visionario de lo real. Es que para Rimbaud la intelección de los fenómenos distaba de ser espontánea: era cultural, condicionada por un férreo repertorio de valores y creencias de los que el hombre podría llegar a desprenderse si en ello mostrase tanto empeño como el invertido en adquirirlos. Visionaria, en consecuencia, es la mirada liberada, en el orden ético, gnoseológico y estético, de las imposiciones del sentido común y el yugo de la lógica formal. Quien acceda a este estadio de las facultades perceptivas, advertirá con Rimbaud que en la cultura occidental «la verdadera vida está ausente», y que «la moral es la debilidad del cerebro»; verá «con toda nitidez una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores erigida por ángeles, un salón en el fondo de un lago»; comprenderá, en suma, que «Yo es otro» y, a partir de allí, se le abrirá un horizonte incomparablemente rico, donde la integración de los contrarios en una totalidad que los preserva sin negarlos es el sustento de todos los vínculos.

5

¿A dónde pretende llegar Rimbaud? Su proyecto es exhibir una verdad que, como visionaria, ve palpitar veladamente en el corazón de su tiempo; el espectáculo agobiante de las contradicciones de una humanidad que crece a expensas de sí misma; de una civilización que, en el afán de desarrollarse, no rehuye el autoexterminio; de esa atmósfera en la que se entrelazan la tragedia y el absurdo y que es el signo y el síntoma de los tiempos por venir, el estigma que se perfila como rasgo diferencial del naciente siglo XX. «Al recobrar dos céntimos de razón —¡eso pasa pronto!— veo que mis malestares provienen de no haberme figurado a tiempo que estamos en Occidente.»

No es casual, por cierto, la referencia de Baudelaire a «las inmensas ciudades». También Rimbaud supo comprender que en ellas estaba el caldo de cultivo de los



nuevos tiempos, la metáfora ejemplar que remitía a la contradicción de base: la de los hombres que crecen explotando a los hombres. Refiriéndose a la arquitectura europea del siglo XIX, el ensayista español Fernando Goitía ilumina la índole del escenario urbano que el poeta supo comprender tan bien: «Al lado de la ciudad industrial se levanta orgullosa la ciudad de la burguesía liberal, deseosa de demostrar el poder y las esclarecidas luces de una clase dominante. Podría decirse que el árbol frondoso de las más bellas estructuras urbanas burguesas hundía sus raíces en las zonas subterráneas y turbias de los *slums*, de los pavorosos suburbios industriales donde se hacinaban los trabajadores.»

Era este intrincado paisaje de contraposiciones el que al poeta Rimbaud le resultaba insoslayable; esta fuerza bidireccional, fecunda y mortífera, que constituía ese «entrecruzamiento de sus innumerables relaciones» al que aludiera Baudelaire al hablar de las ciudades. Hacia su comprensión y denuncia está orientada la gran producción lírica de Rimbaud. El blanco primordial de su violencia creadora es la concepción del sujeto tal como fue plasmada por el idealismo primero y el pragmatismo después. A ese sujeto, en cuya idiosincrasia se encuentra enmascarada la naturaleza dramática de la existencia y tergiversadas las incertidumbres propias del hombre moderno, Rimbaud lo desaloja del poema. Su lugar lo ocupará el vidente, alguien capaz de experimentar lo real bajo la forma de un abanico de tensiones y conflictos, en los que el verso atildado y pulcro estallará como una burbuja.

«Escarnio de la lírica de las flores, de las rosas, de las violetas, los lirios y las lilas. A la nueva poesía» —escribe Hugo Friedrich a propósito de Rimbaud— «le sienta otra clase de flora: en lugar de cantar los pámpanos, canta el tabaco, el algodón y la plaga de la patata; bajo el cielo oscuro, en la edad del hierro, hay que escribir poemas negros, en los que la rima brote "como un chorro de sodio, como la goma líquida", los postes de telégrafo son su lira.»

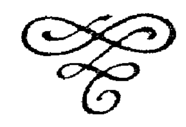
El vocero de los poemas de Rimabud es ese Yo que proviene de la transfiguración voluntaria a la que el escritor sometió sus percepciones habituales. No es, pues, la suya una poesía que remita a lo que el individuo presume vivir en sentido biográfico convencional, sino a la dimensión profunda y novedosa de esa experiencia que sólo en su vertiente más externa es cotidiana. Con ello, la poesía moderna iniciará un proceso de desplazamientos temáticos y renovaciones formales que comprometerá profundamente al lector. Este se verá obligado, a partir de entonces, a llegar al poema ya no en busca de un reflejo de imágenes que le son familiares, sino en busca de un reflejo de vivencias que, aún cuando sean suyas, no le pertenecen, ya que no se ha adueñado de ellas mediante la conciencia de su sentido. De modo tal que el acceso al poema no le estará asegurado por su comprensión habitual de las cosas, sino por la calidad del vínculo laboral entablado con ellas en términos de aprehensión crítica y lúcida revisión de convencionalismos.

En sentido estricto, Rimbaud no quiere ser reconocido, sino desconocido y, para ello, se propone remitir al lector a su propio Yo ignorado, liberando en él una poten-

cia perceptiva sepultada por el hábito, el miedo y el dogmatismo pero generada, sin embargo, por las alternativas de su trayectoria histórica. En esta potencia perceptiva rescatada por la poesía y jerarquizada como forma eminente de conocimiento, un riquísimo horizonte de conflictos irreductibles a criterios tradicionales desbarata la ilusión del valor objetivo adjudicado al sentido común y al saber oficial. La conciencia, como un asombroso animal mitológico, acecha con una de sus caras a la cara que contempla el mundo y que, por su parte, cree observar liberada de supuestos condicionantes.

Rimbaud, el ciudadano, ha tomado la palabra para limpiar a la poesía de anacronismo y hacer de ella un fruto netamente moderno, lo que equivale a decir urbano. La vieja, indispensable correspondencia entre lenguaje y realidad ha vuelto a consumarse del único modo en que legítimamente puede hacerlo: como tensión incesante y no como acoplamiento sin nervio. Vale, por eso, plenamente, para Rimbaud, lo que un siglo más tarde escribiría Octavio Paz: «A una sociedad desgarrada, corresponde una poesía como la nuestra.»

Santiago Kovadloff





Johana Mostega
La ciudad y el río (Poema coral)

En memoria de Mathías Goeritz,
el soñador de la Ciudad Nueva

Voz del autor:
A la primera ciudad de los segovianos, la misteriosa Johana Mostega en las riberas del río Yare o Coco, la ciudad sumergida hace siglos, donde todavía llegan las sirenas a lavar en agua dulce la amargura de todo canto.

Preludio de los pájaros

Coro: Ío, ío, ío
Voz: Han llegado los pájaros
que humedecen los labios de la aurora.
Coro: Chío, chío, chío
Voz: Las aves que sostienen los aires de la fábula
revolotean sobre el alboroto de los remos y las velas
Medio coro: Buscan una ciudad
Buscan un rostro
Coro: Trío, trío, tron
Medio coro: Las aves que transportan las leyendas
revolotean sobre el Yare
ebrio de Alisios.
Voz: «¡Evélpides! ¡Indícanos una ciudad pacífica
donde pueda el sueño encontrar su nido
y el canto, libertad!»
Coro: Ío, ío, ío
Venid, venid, venid

Voz:	Son los pájaros que vuelan donde vuela el amor
Coro:	Buscan ansiosos en las aguas maternas un rostro de mujer.
Voz de un pájaro:	No Semíramis, ni su augusto terror, la que amó el odio y con sus dulces recuerdos construyó sepulturas.
Otro pájaro:	No Judith, en las tinieblas, alumbrando con la cabeza de Holofernes la libertad judía.
Otro pájaro:	No Herodías, «inviolable a los leones, la que cosechó granadas en su noche pérfida»
Otro pájaro:	No Nefertiti y la sutil tiranía de su cuello al borde de la tos
Otro pájaro:	No la Borgia incestuosa delicada y tigre
Coro de pájaros:	Solamente una mujer cuyo rostro se miró en el río. Una muchacha que lleva el tiempo en la cintura como en un ánfora.

I. La fundación

Voz 1:	El Conquistador con la espada rota trazó en la tierra la vasta línea de la plaza.
Voz 2:	Aquí el templo y sus campanas
Voz 3:	Aquí el cuartel y su pólvora
Voz 1:	Aquí el cabildo
Voz 2:	Aquí el mercado
Voz 3:	Debía la ciudad poblarse entre la memoria y el olvido
Voz 2:	Entre la palabra y el pan.
Coro:	Pero no era ciudad.
Voz 1:	... Sólo silencio



Voz 2:	Los mineros de Segovia daban golpes bajo tierra buscando una aurora sórdida
Coro:	Hasta que abrió su ventana una muchacha
Voz 3:	Fue la ciudad herida por el misterio de un rostro en la ventana
Voz 2:	La inagotable intimidad, adentro
Voz 3:	La irresistible lejanía fuera.
Coro:	Se llamaba Johana
Voz 1:	La Johana Mostega
Voz 2:	¡No se dio mestiza en Indias como ella!
Voz 3:	Entonces se debatió el corazón de la ciudad entre el Oro y la Belleza
Voz 1:	Y dudosos los mineros bebieron los vinos dormidos en los sótanos y la belleza y el vino engendraron la danza
Voz 2:	El pie en el aire
Voz 3:	El poema en los ojos
Voz 1:	Y comenzaron los cantos
Voz 2:	Y navegaron los cantadores a los mercados del sur a comprar vihuelas y guitarras
Voz 3:	¿Será la historia, o la leyenda, o será el poema quien alumbre ese poder de la forma
Voz 1:	El reino de una mirada
Voz 2:	O la noche / guardiana de su torso?
Voz 3:	Las santas del retablo miraban con los ojos de Johana y sonreían con sus labios
Voz 1:	Y los buhoneros que entraban en la ciudad con mercancías colocaban sus fardos en el suelo miraban a Johana cargaban otra vez sus cargas y aliviados, partían...



II. La Guerra

Voz 1: Pero la otra ciudad, la antagónica
era de mercaderes
Voz en canto llano: Una manu sua
faciebat opes
et altera tenebat gladium
Voz 2: Llegaban por el río a vendernos telas
o a hacernos la guerra
Voz 1: En sus cantos cantaban:
«conduce tu carro y tu arado
sobre los huesos de los muertos»
Voz 2: Entonces éramos conocidos como artífices
pero nos tenían por fatuos:
Voz 1: El país del dulce encanto
donde un pájaro
se transformaba, a veces, en excremento.
(sonido de campanas).
Voz fuerte: ¡Cuando sonaron a rebato las campanas!
Voz 2: Mi padre guardó entonces la pica
y se fajó la espada:
«reinarán otros dioses», dijo
con tristeza, mirando al norte la curva
del gran río: Como cisnes
descendían
jabeques y fragatas
Coro: Según las leyes de la guerra
la ciudad estaba destinada a la destrucción.
Voz 1: Pero se citaron los caudillos
como en el florido prado de Escamandro
Voz 2: Eran pastores de hombres
y ordenaron al pueblo en cuadros de batalla
Voz 1: Me duele recordar la fecha ya en cenizas.
El incendio alumbró la batalla
y yo, el soldado
rescaté a Johana entre las llamas.
No sabía que llevaba entre mis brazos la ciudad futura
y ya no recuerdo si soy un fatigado dios antiguo
que colocó su carga en la ribera
como en la página de alguna mitología,



o Gil de Soto, segoviano
de quien no habla la historia
pero hablará la poesía.

III. La ciudad futura

Voz 1: En verano
el río deja ver sus piedras
íntimas y áridas
Voz 2: Así también tus olvidos
¡oh memoria!
Voz 1: Vimos tantas sepulturas
que guardaban silencio
Voz 2: Nombres
que cubrió la tierra.
Voz 1: ¡Cruces
que la Primavera convertía en árboles!
Coro: En el retorno
la ciudad pisaba sus ruinas
como un rey su túnica.
Voz 1: Devoraba el corazón de los mineros
más que el fuego, otra vez el oro:
Voz 2: Aquellos pesados galeones navegando
debajo de la línea de flotación
como alcatraces ahitos de peces
Voz 1: Sus oscuras bodegas repletas
del afán y los sueños de la ciudad vencida
Coro: ¡Levantaremos un muro impenetrable!
Voz 1: Cenicientos entre los escombros
estaban allí los fundidores
con las cicatrices del fuego y su estandarte
del Santo Patrono San Eloy.
Voz 2: Y estaban los espaderos y lanceros
bajo la protección de Santa Eulalia
Voz 1: Y estaban los barqueros y pescadores
con el estandarte de San Pedro
Voz 2: Y los alpargateros y zapateros
con el estandarte de su patrono San Marcos
Voz 3: Y los hortelanos y labradores
con el estandarte de su padrino

San Isidro el labrador
Voz 1: Y los carpinteros con el estandarte de su patrono San José
Voz 2: Y los picapedreros y albañiles
con la bandera del patrono San Macario
Voz 1: Y el barbero locuaz y el sastre
Voz 2: Y el tejedor de redes,
y el pregonero de difuntos
Voz 3: Todos firmaban con una cruz en igualdad
y se decían anteriores a los señores
y en mayor número
y por eso con mayor razón.
Voz 1: Y unos decían:
¡Levantaremos un muro impenetrable!
Voz 2: Y otros replicaban:
El infierno es un paraíso amurallado.
Voz 3: Y unos decían:
—La igualdad es un muro impenetrable
Voz 1: Y otros replicaban:
—En el reverso de las utopías
se oculta siempre la esclavitud.
Voz 2: Hasta que levantó su mano como paloma
Johana, la Mostega.
Voz 1: Y dijo en voz tan cercana como distante:
Voz femenina: Hagamos una utopía
cuyos rostro sea la libertad.
Voz 2: Albo lápillo notare diem, dijo el Notario
Voz 3: Albo lápillo, asintieron *de profundis* los clérigos y los frayles
Coro: Y quemaron la zarza
Voz 1: Y saltaron sobre el fuego hacia el lado de Oriente
Coro: Porque la ciudad es para el hombre
y no el hombre para la ciudad
Voz 1: Entre el poder y la belleza
eligieron la belleza
Voz 2: Cuya luz congrega.
Voz 3: Todo el pueblo se congregaba en la gran plaza
a comer en mesas de madera
y vajillas de tierra
Voz 1: Y contaba el pueblo sus leyes
Voz 2: Y comieron los dos panes:
—el de maíz y el de trigo



Voz 3: Y se edificó la ciudad uniendo
el Barroco de España
Voz 1: Y el Barroco de Copán.
Coro: Y los mineros condenaron el oro
Voz 1: Lo fundieron en barrotes de cárcel y en grillos y cadenas
para que no fuera más un fin lo útil
Coro: ¡Ah! si despertara Astochinal, el cacique,
aquel que dijo: «La civilización es el maíz,
no el oro!»
Voz 1: Vería ahora «construir la ciudad de Dioce
cuyas terrazas son del color de las estrellas»
Voz 2: La ciudad levantada al silvo
de una pastora de ojos dorados.
Voz 3: De ella dijeron los navegantes:
«Han hecho de piedra el sueño»
Voz 1: Y los cronistas escribieron
«sus moradores parecían en la abundancia iguales,
y en la pobreza hermanos»
Voz 2: Porque escogieron la belleza
cuya luz congrega.
Voz 3: Pero no es la ciudad utópica de Moro
Voz 1: Es otra cosa
Voz 2: No es la Atlántida de Bacon
Voz 1: Es otra cosa
Voz 3: No es la *Civita Solis* de Campanella
Voz 1: Es otra cosa
Voz 2: No es la ciudad del sueño
que cantó Li Tai Po
Voz 1: Es otra cosa
Coro: América es otra cosa.
Voz 2: El despertar de Adán
junto al despertar de Eva.
Coro: La ciudad
circundada por el río
Voz 1: Adán la piedra.
Voz 2: Y Eva el río que fluye
desde sus cabellos incesantes
hasta el delta inquieto del pie
que nunca cesa.
Medio coro: ¡Ah! Si despertara
Johana, la que nunca alzó la voz!

Medio coro: La que escribió en el muro:
LA BELLEZA ES INÚTIL
Y PURA!
(Largo silencio)
Voz 1: ¡Ay!... Pero escucha. ¡Escucha!
¿Por qué gritan los pájaros?
Voz 2: ¡Ay! ¡Escucha!
¿Por quién preguntan los caminos?
Voz 1: ¡Navegante del Yare!:
¿Dónde se esconde
la ciudad de las blancas torres
que doblaban en las aguas su belleza?
Coro: ¡Ay! ¡La historia es olvido!
Voz 2: Sólo el poema conserva
—entre antorchas y lamentos—
la palidez desnuda de Johana
y su flotante cabellera en el remanso
Voz 3: Y la leyenda el grito de los indios:
Voz 1: ¡Cabeza de agua!
Voz 2: ¡Cabeza de agua!
Voz 3: ¡Cabeza de agua!
(GOLPE DE MÚSICA!)
Medio Coro: *Fue el rencor del Yare!*
Medio coro: Fue la furia del Río!
Voz 1: ¡Un gigante de aguas turbulentas!
Voz 2: ¡Un abismo de pie
ciego de fango!
Voz 1: Ayayaaay!...
¡Silencio,
negro silencio del tiempo!
Voz 2: Por eso grita la gaviota:
Voz 3: —girando sobre las aguas—
Voz 2: ¡Pobres mortales
privados de alas
y de memoria!



Epílogo de los pájaros

Voz 1: Desde entonces
el marinero que baja por el Yare
Voz 2: O el indio que sube sus aguas en pipantes
Voz femenina: O la golondrina que perdió su alero
Voz 1: Se preguntan:
Coro: ¿Qué dios fluvial
decretó este olvido?
Pájaro 1: No la abuela Amazona
—la progenitora—
y su gigante raza de barbados ríos
Pájaro 2: No el Jordán, el río
asceta de aguas teologales
Pájaro 3: No el Nilo
espejo de sepulcros.
Pájaro 1: No el Yangtsé de bambú
donde flota el jarrón de Po.
Pájaro 2: No el Danubio musical
con su cola de encajes bajo los puentes
Pájaro 3: No el fraterno Paraná
cuyo inmenso rumor
crea el mar
Pájaro 1: No el Rhin, ni el Sena
Pájaro 2: No el Guadalquivir!
Medio coro: Un río de voces indias y aves emigrantes
Pájaro 3: Un río en que transporta mi Patria sus olvidos
Coro: Un río que cubre, como una lágrima tenaz
una ciudad dormida!
Pájaro 1: A veces
suenan campanas
opacas
bajo las aguas!

lejanas campanas

Pablo Antonio Cuadra

Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.



Claudio Rodríguez en 1982



La mirada fundacional
(Sobre Claudio Rodríguez)

I

Claudio Rodríguez (Zamora, 1934) es un poeta de obra poco voluminosa: cinco libros en total. A diferencia de José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma, carece de obra crítica; sin embargo varias de sus declaraciones y algunas páginas que ha escrito sobre su propio hacer poético muestran que ha reflexionado con cierta hondura, no sujeto, como ocurría en algunos de los poetas de su tiempo, a las estrecheces de la poesía social y otros lechos para el insomnio que produjeron mucha suficiencia y poca poesía. En estos textos y declaraciones que menciono, Rodríguez define la labor del poeta como una participación de éste con las cosas y su experiencia poética de ellas, y esta participación se da a través del lenguaje. «El proceso de conocimiento poético es el proceso mismo del poeta que lo integra», ha escrito coincidiendo en esto absolutamente con Valente para quien «el acto de su expresión es el acto de su conocimiento», idea también expresada por Enrique Badosa y Carlos Barral. Este acto de conocer no es sólo estético sino moral ya que la poesía, según Claudio Rodríguez, expresa el destino humano en una suerte de relación con su tiempo; es algo que va más allá de lo individual y tiene que ver con el fundamento de lo que somos. Desde esta idea es comprensible que él mismo quiera entender su poesía no como realista o directa, simbólica o surrealista sino como «natural». Si el fondo de lo que somos es *poiesis*, la poesía será un acto natural. Rodríguez no nos explica cómo esa naturalidad comenzaría a complicarse si se analizara más despacio. ¿El lenguaje es natural? ¿Las palabras están en su propio lugar o en el lugar de algo? ¿Tienen las palabras el estatuto ontológico del mundo natural? ¿No son metáforas? ¿No hay fisuras? ¿Se puede cantar como si el universo y las palabras fueran lo mismo, con naturalidad? Algo más tarde, en una entrevista, afirmará que su poesía se va haciendo más reflexiva pero sin perder el aspecto exaltador de la vida. Reflexión, pero no abstracción. Rodríguez, quien gusta frecuentar a los místicos españoles, pone como ejemplo



en esta ocasión a Santa Teresa, «quien nunca pierde de vista la presencia de la materia». Este pensar con las cosas, como quien las combina dotándolas de un pensamiento silenciado, caracteriza a su poesía de una cierta impenetrabilidad en ocasiones. Poesía donde la materia y la contemplación se alían en una peculiar aventura literaria.

El primer libro de Claudio Rodríguez *(Don de la ebriedad,* 1953) está signado por un fuerte sentimiento de sacralidad frente a una naturaleza que se presenta, a la manera clásica, como la realidad. Desde su aparición este libro sorprendió. Su autor tenía diecinueve años y estos poemas habían sido escritos a la rimbaudiana edad de diecisiete y dieciocho años. Su madurez era indudable, y también la originalidad del tono dentro de un panorama poético confuso. Aún estaban muy presentes la herida de la Guerra Civil y la devastación que había provocado en nuestra literatura y en nuestra vida social y privada. La mayor parte de la Generación del 27 estaba exiliada o, como en el caso de Lorca, desaparecido bajo los fusiles de la barbarie. Otros habían permanecido en el país, como Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso. De los tres, el primero fue quien, en cierta manera, tuvo la virtud de agrupar a los nuevos poetas y alentarlos en sus trabajos. Otros poetas mayores que los del cincuenta son Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Blas de Otero..., todos ellos influyeron desde sus actitudes literarias distintas en las diversas poéticas de la generación del cincuenta. En ese mismo año de 1953 se publicó *Según sentencia del tiempo,* también primer libro de Jaime Gil de Biedma, y, un año después, *A modo de esperanza,* de Valente. Creo que tanto Valente como Rodríguez debutaron con obras en las cuales ya estaba el centro de lo que iban a ser después; son, pues, obras en las que el poeta tiene una voz certera aunque después haya variantes y profundizaciones fundamentales. Jaime Gil no escribiría un libro definitivo hasta *Moralidades* (1966).

Don de la ebriedad tiene como eje de su escritura la naturaleza entendida como una realidad que es en sí misma su principio y en sí se cumple. Por otro lado, el poeta, que es el protagonista diluido de esos poemas, es alguien que contempla, un contemplador ebrio, lleno, como el mismo Rodríguez ha matizado años más tarde, de fervor. ¿Pero qué es lo que contempla? ¿Y de qué manera? Como he dicho, el objeto de su contemplación es la naturaleza en su momento de mayor revelación, cuando se abre desde el fondo de su misterio y sencillez plena: un mundo sagrado, luminoso y numinoso que el poeta atestigua con una fascinación cercana a la mística. Naturaleza, luz, revelación y, claro está, porque de eso se trata, celebración poética de la manifestación de esas realidades. La ebriedad es, como la claridad que da sentido a lo existente, un don. «Siempre la claridad viene del cielo», escribe recordándonos la noción de arquetipo platónica o, tal vez más cercana a nosotros, cristiana. Si es platónica, Rodríguez expresa esta realidad sin la deuda constante que sí sufre el ser en Platón.



Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.

La claridad se cumple en la materia, la materia es su sentido. Las influencias místicas que podemos encontrar en este libro son, creo, Plotino y los místicos españoles. No sé qué habría leído Rodríguez a tan corta edad, pero parece ser, por lo que han escrito algunos críticos, concretamente Dionisio Cañas, que desde muy joven fue aficionado a la filosofía y a los místicos. Además, en este mismo libro hay una cita explícita (y otras implícitas) de San Juan de la Cruz. Esta vinculación a una literatura mística permite explicar en parte la similitud que hay con muchos textos de María Zambrano, anteriores y posteriores a *Don de la ebriedad;* y, por otro lado, las afinidades con Valente en esta primera etapa. Citaré unos versos que a cualquier lector de Zambrano le puede evocar multitud de pasajes de la pensadora malagueña:

Así yo estoy sintiendo que las sombras
abren su luz, la abren, la abren tanto,
que la mañana surge sin principio
ni fín, eterna ya desde el ocaso.

Don, III

La noche en su propia interioridad engendra la luz. Como todo poeta verdadero, siente que lo que contempla, la vastedad del mundo, es indecible y reacciona ante su propia palabra anhelando una fusión sin relieve:

Cuándo hablaré de ti sin voz de hombre
...
Cuándo estaré bien fuera o bien en lo hondo
...
Cuándo. Mi boca sólo llega al signo,
sólo interpreta muy confusamente.

Don, III

La palabra poética es comprendida en este primer libro de Rodríguez como interpretación y de esta manera siempre está en deuda con el gran libro del saber de la naturaleza. Hay una nostalgia por un decir que no sea signo, que no esté aludiendo a algo. Ese querer hablar «sin voz de hombre», nace de la fascinación ante la palabra callada de la naturaleza. La conciencia de lo continuo en la realidad natural se vuelve culpa ante lo discontínuo de la realidad personal: el mundo es infinito y su finitud pone en evidencia la condición humana. «Hay demasiadas cosas infinitas / Para culparme hay demasiadas cosas». Es la inocencia herida la que se convierte en relieve, en acusación. Además aquí, y en muchos otros lugares de su obra, vemos un eco de la vida del hombre como naturaleza caída del cristianismo. Caída y culpa, falta de merecimiento, conciencia de estar en falta: esta es una de las iteraciones de Rodríguez, pero nosotros sólo vamos a sugerirlo aquí. En el fondo de estos poemas late

el sentimiento de que alguna vez se ha vivido ese espacio sagrado, la fusión ebria del centro, se ha habitado la oleada inmensa y ciega del ser y, ahora, frente a esa memoria, se alza la conciencia de una voluntad poética. Porque aunque Claudio Rodríguez en este primer libro aún no se ha planteado claramente cuál es el papel del poeta, obviamente, puesto que escribe, de alguna manera lo está *diciendo:* con el tono rumoroso de sus versos, la indeterminación temática y las expresiones de impotencia frente a la experiencia fundamental que le moviliza a escribir.

Veamos unos versos donde está el meollo de este primer libro:

> No porque llueva seré digno. ¿Y cuándo
> lo seré, en qué momento? ¿Entre la pausa
> que va de gota a gota? Si llegases
> de súbito y al par de la mañana,
> al par de este creciente mes, sabiendo,
> como la lluvia sabe de mi infancia,
> que una cosa es llegar y otra llegarme
> desde la vez aquella para nada...
> Si llegases de pronto, ¿qué dirías?
> huele a silencio cada ser y rápida
> la visión cae desde altas cimas siempre.
>
> *Don,* VIII

El misticismo, su experiencia de la unidad, de ese bien de lo uno del que habló Plotino y que tanto debió atraerle a Claudio Rodríguez por aquellos años, no le es suficiente. De serlo no habría escrito. Si él llegara, de pronto, como «la vez aquella» ¿qué diría? Esa vez es alguna vez y, quizás, el alguna vez de toda leyenda, la memoria viva de lo que entonces, y ahora, está ocurriendo. Cómo decir lo que es ser, no lo que el ser sea, tema de alguna filosofía, sino decir el ser, hacerlo coincidir en el signo, en la voz, en una voluntad de forma. El poeta ya no ve, ni piensa, ni supone, sino que «huele», sabe corporalmente que cada ser está constituido por silencio. Y, ante tal sensación olfativa que gracias a la sinestesia de toda poesía se convierte en visión, la revelación, el instante privilegiado, se cierra.

De manera intermitente Claudio Rodríguez toma conciencia de que esa visión de la cual no sabe si se abre a la muerte o a la vida, ya no encuentra su lugar:

> Lo que antes era exacto ahora no encuentra
> su sitio. No lo encuentra y es de día.
> ...
> he visto en el incienso de las cumbres
> y en mi escritura blanca una alegría
> dispersa de vigor.
> ...
> Si la vida
> me convocase en medio de mi cuerpo
> como el claro entre pinos a la fría
> respiración de la luna
>
> *Don,* Lib. 3°, I



Quien antes había pensado «no aparte de la cumbre, sino encima / de la ebriedad», ahora no halla la antigua certidumbre, aunque es de día. No es que esté lejana, aún no se ha convertido en «casi una leyenda» (título de su último libro, 1991) sino que está tan próxima y tan indecible o encarnable desde la dimensión del fervor que esa distancia, se agudiza. No es aún lejanía, sino la conciencia fulgurante de que hace apenas un momento estaba allí. De ahí ese tono de entusiasmo y la celebración que hay en los versos, el disfrute de una retina deslumbrada, de un oído que oye sin oir, sin poder traducir ese silencio primero. Así le dice al álamo en dos versos de una serenidad impactante:

—te estoy oyendo aunque no escuche nada—,
sombra de un canto ya casi corpóreo.

O esta bellísima visión (¿de qué? ¿cómo decirlo?), tal vez, de un fragmento entero de la realidad:

La luz nace entre las piedras y las gasta.
Junta de danzas invisibles, muere
también amontonándose en sus alas.
Don, Lib. 3°, VII

II

Conjuros (1958) es considerado por la crítica (Dionisio Cañas, José Olivio Jiménez y otros) como un «momento de lucidez histórica» que, «frente al primer libro, significa un deterioro de las relaciones entre el cuerpo y la naturaleza» (Cañas). Y para José Olivio en *Conjuros* se ha pasado de la vaguedad temática de *Don* «a una rigurosa objetivación en el tratamiento poemático; y del suelto aprovechamiento de los valores irracionales del lenguaje, a una palabra engañosamente más denotativa o aparentemente directa». Es cierto que, al alejarse del campo y de la vida zamorana, Rodríguez acentúa en este libro la nostalgia de la vida rural y se evidencia una crisis respecto a la exaltación de la naturaleza que en el libro primero aparecía casi como una continuidad con el yo propio. Persona y naturaleza convivían en una misma respiración, rota sólo en ocasiones para hacer patente aún más, los momentos epifánicos. La distancia del medio rural hace que Rodríguez rebusque más en la terminología que se emplea en la zona, que ahonde en el lenguaje de provincia, e incluso, lo que no favorece nada a la poesía, que se cargue de explicaciones por una necesidad, tal vez, de mostrar su conocimiento del campo, en un intento, tal vez generoso, de salvar esas realidades que en la vida de la ciudad (en este caso, Madrid) han desaparecido. Si él había visto esa ósmosis entre persona y realidad (naturaleza), ahora va dando fe de la distancia. He de señalar que no estoy muy de acuerdo con estos dos críticos que, por otra parte, han escrito trabajos fundamentales sobre Claudio Rodríguez y



su generación, cuando destacan este libro sobre *Don de la ebriedad.* Creo, al contrario, que el primer libro de Claudio Rodríguez consigue cotas que no le fue fácil superar. Es una obra que aún hoy puede ser leída como una realidad viva. En este nuevo libro de poemas, Claudio Rodríguez toma conciencia de que ha perdido la infancia, de que ha perdido esa epifanía casi extensa de la cual es testimonio su libro primero; pero no creo que sea válido, ni siquiera poéticamente, enfrentar tan fácilmente ese mundo roussoniano al mundo moral de la ciudad, en este caso concreto al Madrid de finales de los cincuenta. No es tan fácil por varias razones: no es casualidad que pese a su defensa del medio rural, Claudio Rodríguez no volviera a vivir en Zamora y siguiera viviendo en Madrid. Si el paraíso estaba tan cerca, ¿a qué quedarse en las afueras? La sencillez, la humildad, la facilidad de la que habla, están perdidas porque el mismo poeta ha entrado en *otra edad* y por primera vez se enfrenta al mundo de los otros. Por aquí, creo, es por donde hay que analizar los elementos de continuidad y discontinuidad ontológica de su poesía y no aceptando un débil maniqueísmo. Este tema no aparece en su primer libro y aquí, abocado como está a las calles, a los escritores, al barullo y la agitación de los días de la ciudad, no le queda más remedio que hacerlo. El campo, la naturaleza, participan de lo otro, es cierto; pero nada más otro que la conciencia del prójimo, el que apaga o enciende la luz en la habitación de enfrente.

En *Conjuros* acentúa los temas rurales dándoles una trascendencia espiritual, redentora. Sólo si nos acercamos a la vivencia inmediata rural, parece decirnos, podremos salvarnos. Véanse algunos de los títulos de los poemas de este libro que abonan esto que digo: «El canto de los linos», «Con media azumbre de vino», «Cosecha eterna», «Al ruido del Duero», «Ante una pared de adobe», «Al fuego del hogar», etcétera. En su poesía nos indica que los pies del hombre no parecen que estén hechos para andar por las calles sino para pisar las uvas o, en su sentido más cosmogónico, «la sola uva del mundo» («Con media azumbre de vino»). Rodríguez nos propone ver en las tareas campestres la señal de un modelo metafísico, una dialéctica de micro-macrocosmos como respuesta a las dimensiones absurdas del *urbanitas* moderno. En ocasiones tienen validez porque, lejos de contestar a esta tensión que él plantea, estos poemas se convierten en un síntoma de esa tensión.

En otros momentos Claudio Rodríguez llega a sorprendernos con un comienzo como éste:

> Y como yo veía
> que era tan popular entre las calles
> pasé el puente, y adiós, dejé atrás todo.
>
> «Al ruido del Duero»

Me recuerda no sé si a Rimbaud o a Apollinaire. Su tono suelto, recogido al final como una verónica parece prometer un gran poema, pero luego, a mi entender y a mi gusto, se estropea algo cuando habla del «pecho de las mozas» y de que ha perdido «oído tras los años que [ha] pasado / con los de mala tierra». Si a esto sumamos,



en los que se refiere a la totalidad del libro, las explicaciones antes mencionadas de tipo campestre (por ejemplo: «aquel riego tan claro / muy de mañana, el más beneficioso») el maniqueísmo de suponer a los hombres del campo profundidad ontológica, certeza, frente a la carencias de las mismas en los hombres del asfalto, resulta difícil considerar este libro sin una cierta reserva.

Sin embargo, hay poemas que escapan a esto y logran un tono mucho más alto: «Visión a la hora de la siesta», «Alto jornal» y algunos más. Es, pues, un libro de transición en el que la nostalgia del campo y su vida sencilla (según la entiende Rodríguez, no, por ejemplo, García Lorca, como puede verse en su teatro, por no irnos al terreno de la antropología para señalar lo complicado y «artificial» de esa supuesta vida sencilla rural); un libro que adopta un lenguaje intencionalmente realista, con expresiones desusadas propias del cancionero y el romancero español («nuevica», «ved que es cosa», «doncellas», «alicas», «salid», «ved»). Que yo sepa los críticos no han señalado nada de esto. Me pregunto por qué. ¿Creen que por eso va a ser peor poeta? Claudio Rodríguez ha escrito varios de los mejores libros de su generación, pero creo que hay que explicar por qué y cuáles, y no ser ciegos ante sus defectos y extravíos, que los hay, como los hay, por otra parte, en Aleixandre, Jorge Guillén, Antonio Machado y Alberti, por sólo poner ejemplos de poetas notables. Para comprender a Claudio Rodríguez hay que situarlo dentro de cierta tradición española, y nada se consigue si se dice (pero no se muestra) que hay una notable influencia de Eliot. No la veo por ninguna parte; son dos poetas que nada tienen que ver, a pesar de que el poeta zamorano haya pasado mucho tiempo traduciendo a Eliot (una traducción que nunca ha sido editada). ¿Qué tienen que ver *Four Quartetts* y *The Wasted Land* con *Alianza y Condena* o *El vuelo de la celebración?* Creo que nada, son caminos distintos, formas diversas de entender el poema y también el mundo.

III

La poesía de Claudio Rodríguez se hace deudora de un sentido principalmente, la visión; ésta, en sus momentos de mayor esplendor, se llama contemplación. De esta forma la contemplación se convierte en la palabra central de su poética, en el modo singular de operar poéticamente. En ocasiones, lo que ve el poeta tiene tintes fuertemente realistas. En otras, su visión es de carácter trascendente y nos hace notar su imposibilidad de escribir, nombrar, cifrar lo que está viendo y sintiendo. Levanta el poema sobre el escenario del suceso, por decirlo así; de ahí esas continuas apelaciones a que veamos lo que él está viendo, o esa manera de señalar el suceso fuera del poema. En ocasiones, la cesura está bien resuelta y nos hace titubear un momento. De esta manera se nos abre, a nosostros como lectores, el tiempo hacia ese espacio donde todo parece haberse cuajado; en otras, lamentablemente, nos hallamos en la tesitura de creer o no al poeta. Yo particularmente, en momentos así, prefiero no



creer al poeta que me pide que lo crea: la poesía no es un acto de fe: hay que tocar, ver, oir. Tocar para creer. Esta actitud contemplativa de Rodríguez casi se constituye en una poética que es, a su vez, una ética. Cito los primeros versos del poema «Porque no poseemos», de *Alianza y Condena* (1965):

> Porque no poseemos,
> vemos. La combustión del ojo en esta
> hora del día, cuando la luz, cruel
> de tan veraz, daña
> la mirada, ya no me trae aquella
> sencillez. Ya no sé qué es lo que muere,
> qué lo que resucita.

La mirada poética no tiene dueño, carece de consignas, de sometimiento a una intención distinta de sí: la mirada arde con esa hora del día, se funde con lo que ve y así se desposee; sólo la celebración la hace vibrar un momento sobre las palabras del poema. Con el paso del tiempo, como ya se ve en este mismo poema, Rodríguez va ahondando en la duda sobre qué es nacer y qué morir, tema principal de su último y reciente libro, *Casi una leyenda*, (1991), pero no abandonará el espacio sagrado de la infancia entendido como el lugar donde se le revelaron las claridades más profundas. Poco a poco, se hace sentir que Claudio Rodríguez va desplazando esa primera vivencia de carácter místico de su primer libro hacia la comprensión de la experiencia como concordancia entre ser y existencia. El poeta tratará de ser fiel a esa experiencia como única posibilidad redentora frente a los extravíos de los discursos adultos, el mundo de la ciudad y los enquistamientos de la sensibilidad con la pérdida de la inocencia. Ahora bien, la inocencia sólo la reconquista a través de su pérdida, cuando comienza a tomar conciencia de su desaparición.

Junto a la impotencia del decir, tan característico de muchos momentos de su poesía, encontramos ahora una reflexión sobre la capacidad de decir del lenguaje y concluye manifestando que «el nombre de las cosas» «es mentira y es caridad». Las palabras son «Cáscaras», «máscaras», y por lo tanto hay que ahondar en ellas, morder «la dura cáscara», escribe Rodríguez, para alcanzar, aunque nunca se llegue, «la celda donde cuaja el fruto». Esto nos recuerda a Valente y su imagen de la mandorla, tumba y resurrección del fruto, palabra que late en lo hondo, y, en este caso, realidad sencilla y verdadera; la sombra que al abrirse manifiesta su cualidad de semilla: luz, mirada, germinación.

Este descubrimiento, esta constatación, hace que Rodríguez convierta su obra en un «hondo oficio de inocencia», un «oficio de sencillez». Esa es su búsqueda, aunque la sencillez de Rodríguez sea un poco complicada. Por lo pronto es contradictoria: poesía llena de exclamaciones antitéticas e interrogantes que nos conducen a puertas que no sabemos si están abiertas o cerradas. Por ejemplo: «¿El cuerpo / es la pregunta o la respuesta a tanta / dicha insegura?» («Sin leyes», *Alianza y condena).* Por un lado nos sitúa la sencillez, la epifanía, la creación, el amor, el campo, la tierra aden-



tro; por el otro, el resultado del paso de los años y con ellos la dramatización de la experiencia. Aunque él sitúa lo sagrado en un espacio más o menos concreto que coincide con el de su infancia, el tiempo que de verdad le interesa es el del origen. El origen entendido a la manera romántica, como unidad primordial y crítica de la historia. Para Claudio Rodríguez como para Baudelaire, el futuro no tiene ningún encanto: no es la esperanza de lo nuevo sino el deseo de la aparición, aquí, de lo primero, de ese origen antes mencionado. Las contiinuas observaciones sobre el mundo natural (aves, cosechas, vientos) le sirven a Rodríguez como señal, como modelo sugerente para buscar entre los hombres lo que ha perdido, naturalidad. Constata la pérdida pero también su hallazgo, porque «siempre / hay un hombre sencillo y una mañana clara». Este es el centro de gravitación, el espacio del deseo de Claudio Rodríguez: esa mañana que, fundadora, se vuelve fundamental. Esa mañana de la mirada que es semilla:

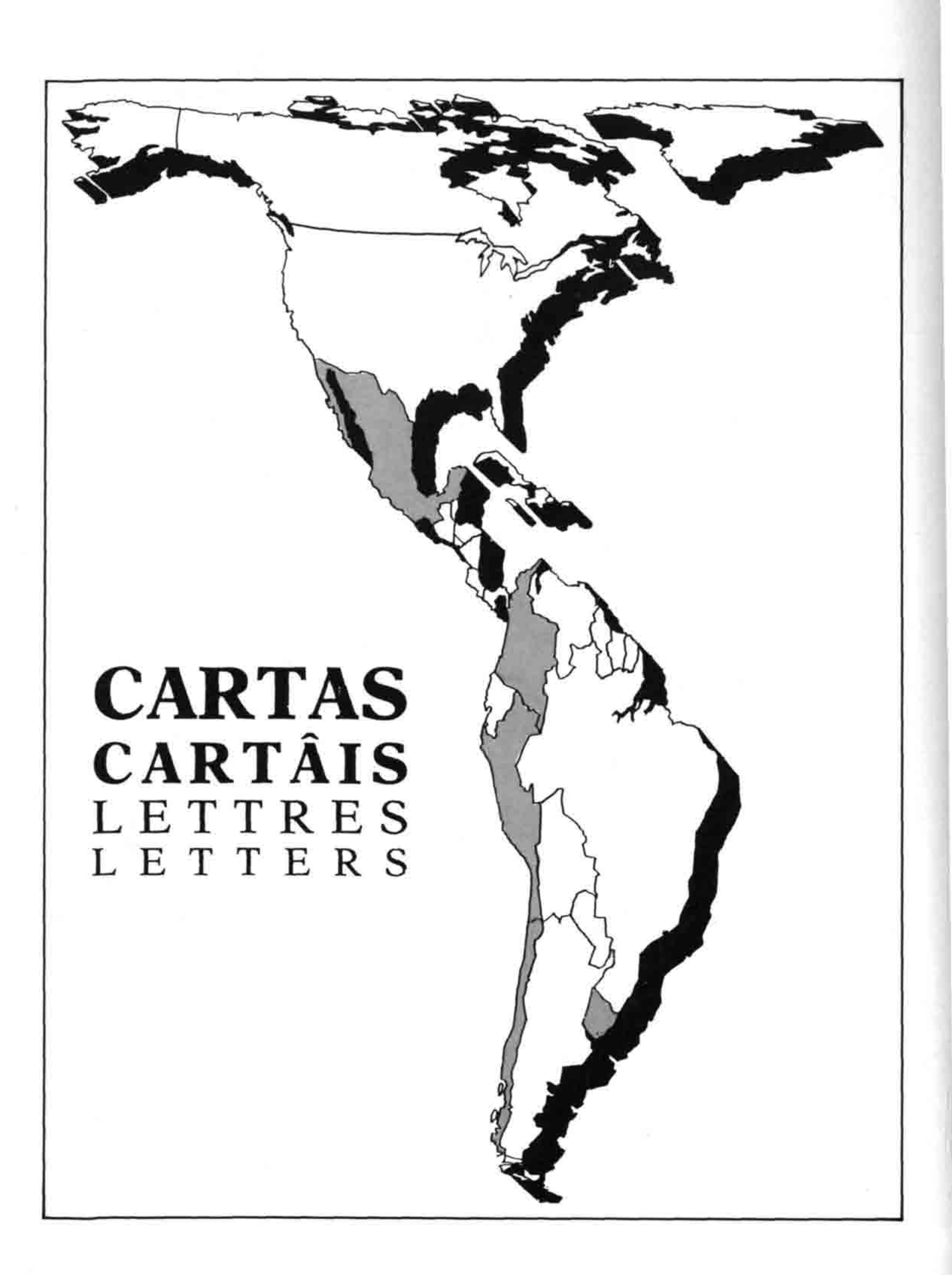
> Cuando todo se vaya, cuando yo me haya ido
> quedará esta mirada
> que pidió, y dio, sin tiempo.
>
> *El vuelo de la celebración*

Juan Malpartida



Anterior Inicio Siguiente

CARTAS DE AMERICA


CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de México

Viaje al Uruguay y Cumbre de Guadalajara

Siempre quise conocer el Uruguay. Por un motivo u otro, ese país ha estado relacionado con mi persona. De niño, mi abuela Concha Méndez me contaba el viaje que hizo a Montevideo en la década de los veinte, vestida a la moda del charleston, con sombrero, collar de perlas y boquilla en la mano. Me decía: «Es un París pequeño habitado por gente cultísima y sofisticada». En aquella visita conoció a Horacio Quiroga y nadó en la entonces desierta playa de Pocitos. También mi abuelo Manolo Altolaguirre tuvo vínculos con uruguayos desde sus inicios literarios. Cuando todavía no cumplía veinte años escribió un artículo sobre Torres García, y en sus memorias cuenta un viaje que hizo en 1930 al castillo de Francisco I, en la isla de Port Cros, cerca de Niza, con el poeta Jules Supervielle, quien al referirse a él escribiría en algún sitio: «Dans ta poésie je retrouve toute l'Espagne à l'ombre et au soleil d'un grand poète».

En mi adolescencia el Uruguay se convirtió en el mito de la democracia y la cultura en tierras iberoamericanas. Eso era lo que se decía en el colegio y eso era lo que decían mis mayores. Y era cierto. Según las estadísticas era el país de Iberoamérica en que los ciudadanos tenían el nivel más alto de vida. Las lecturas que hice en aquellos años de Lautréamont, Quiroga, Herrera y Reissig y el mismo Supervielle contribuyeron a acentuar aún más el carácter mitológico de la Suiza americana. El Uruguay en aquel momento se convirtió en un espacio literario, en un país imaginario, amenazado entre otras cosas, aunque yo no lo supiera en aquel entonces, por el patrimonialismo del Estado, por leyes laboristas creadas en el imperio británico para los ideales del *walfare State*, además por los guerrilleros tupamaros que se habían aburrido del modelo democrático, y por el golpe de estado. Cuando empecé a escribir, el Uruguay volvió a aparecer en mi vida a través del crítico Emir Rodríguez Monegal, quien fue profesor y amigo mío durante muchos años. A él debo parte de mi formación literaria.

Por fin el mes pasado puede conocer el Uruguay gracias a la invitación que me hizo el *Centro Internacional de Salto* para participar en un congreso sobre el poeta brasileño Haroldo de Campos. Viajár al Río de la Plata para un mexicano es viajar a una Europa inventada en un cuento escrito al alimón por Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Para quien viene de Mesoamérica, donde la presencia del mundo precolombino y del virreinato es tan fuerte, el Uruguay y la Argentina son siempre una sorpresa. Lo primero que llama la atención es la homogeneidad racial de sus pobladores. A diferencia de los otros países americanos —incluyendo Estados Unidos y Canadá—, donde la pluralidad de etnias y religiones es evidente, en el Río de la Plata la población es en su mayoría de origen europeo. Otra cosa que sorprende es lo uniforme que es el tiempo en esa región. Tanto el Uruguay como la Argentina parecen vivir un tiempo histórico único, armónico y fechable. Esta característica los diferencia de otros países americanos. Por ejemplo en los Estados Unidos, México o Brasil se puede observar la convivencia de distintos tiempos históricos. En esos tres países, en mayor o menor grado, el cercano siglo XXI coexiste con realidades premodernas y en algunos casos prehistóricas. En zonas de Estados Unidos conviven comunidades que han rechazado el empleo de la electricidad y de las máquinas —tales como los granjeros de Pensilvania—, sectores computarizados, comunidades zapotecas emigradas, banqueros, científicos, haitianos que celebran ritos africanos, astronautas que llegaron a la luna. Lo mismo se puede decir de México o São Paulo.

En una esquina de la Ciudad de México se puede observar simultáneamente a un señor que desde su coche invierte por teléfono en las bolsas de Nueva York o Tokio, y a un grupo de indígenas nómadas que vende dulces, globos o paraguas. No se trata sólo de diferencias económicas o sociales. Se trata de un choque de tiempos históricos, de mentalidades, de concepciones del universo, de creencias, de cosmovisiones. Desde luego, en toda sociedad ideal existe un equilibrio; sin embargo, el choque de culturas y tiempos históricos dinamiza y vitaliza económica, cultural y espiritualmente a toda nación o mercado. El auge que tuvo el Río de la Plata en las últimas décadas del siglo pasado y en las primeras de éste, se debe entre otras cosas al encuentro de culturas y tiempos históricos producido por las diferentes olas de emigrantes. Lo mismo se puede decir de Estados Unidos. Si ese país ha mantenido un crecimiento constante durante un siglo y medio, se ha debido a su carácter de apertura económica, cultural y migratoria. Una de las características de la modernidad es su capacidad de simultaneísmo con todas las eras históricas.

Muy lejos está la nación norteamericana de la composición étnica que tenía en el siglo XVIII. Si en ese momento Estados Unidos era un país blanco, anglosajón y protestante, gobernado por hombres, hoy en día es una sociedad multirracial y bilingüe en donde hay espacio y respeto tanto para las mayorías como para las minorías, ya sean éstas étnicas o sexuales. Si en un principio los norteamericanos encontraron su identidad en características raciales, religiosas y culturales, en el presente encuentran otra identidad en los ideales de la democracia.

La creación del Mercosur va a alterar enormemente a los países que lo conforman. Por una parte, este fenómeno los va a llevar a su origen. Me refiero al impulso que los creó como naciones, a su vocación de sociedades abiertas, en donde el tránsito de capitales y ciudadanos se dio en un principio de una manera libre. Como consecuencia de esto, tanto la unidad étnica como la temporal que los caracteriza será modificada. Con la llegada de capitales llegarán del norte bahianos macumberos, indios paraguayos, agricultores nipo-brasileños y con ellos nuevas mentalidades, nuevas cosmovisiones, nuevos tiempos históricos. Desde luego, para que este proyecto sea viable, esos países tendrán que hacer una serie de reformas económicas y jurídicas, tal como las ha emprendido México en los últimos años. El Río de la Plata se va a deshomogeneizar si este proyecto multinacional se cumple.

Una de las tardes que caminé por las calles de Montevideo imaginé a esa ciudad, con su río, sus castaños, sus casas afrancesadas, como la capital política del subcontinente, como lo es Bruselas del Mercado Común Europeo en este momento. Por un instante pensé que la crisis del país se debe en gran medida a la pérdida de un proyecto. Con los cambios que se han dado en todas partes del planeta —el mercomún europeo, el tratado de libre comercio de Norteamérica, etc.— y con las negociaciones que los futuros integrantes del Mercosur están teniendo, el Uruguay como país vuelve a encontrar un proyecto dentro de una sociedad de naciones.

II

Bajo el signo de la nueva era que empieza, el *Centro Cultural Internacional de Salto* fue fundado con el propósito de crear un espacio alternativo al que suele darse en las universidades y los organismos estatales. Situado a más de cuatrocientos kilómetros de Montevideo, en la orilla oriental del río Uruguay, justo en la frontera con la Argentina y cercano al Brasil, este Centro ha tenido como propósito desde su fundación en 1989, recuperar la vocación cosmopolita característica del Río de la Plata, destruida en gran medida por las ideologías y sus inquisidores.

La inauguración del Centro, según me contó la crítica uruguaya Lisa Block de Behar, se hizo coincidir con la celebración de los 50 años del cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el cual fue escrito por Borges en la ciudad de Salto en 1940. Dado que al principio del mismo el narrador atribuye a Adolfo Bioy Casares una cita enciclopédica a partir de la cual se crea la ficción, el primer congreso estuvo dedicado a este último. Entre las anécdotas que se contaron sobre aquel congreso, figura el hecho de que al llegar Bioy Casares a un lugar llamado *Las nubes*, residencia de Enrique Amorim —amigo suyo por muchos años—, el escritor argentino se quedó sorprendido al encontrar una estatua adosada a una fuente, idéntica a una que él tiene en su casa sobre la repisa de la chimenea, frente a un espejo. Desde luego la coin-



cidencia se debe al hecho de que Enrique Amorim, en los años cuarenta, había comprado en el corralón de Buenos Aires el par de estatuas, regalándole una a Silvina Ocampo y quedándose él con la otra. Durante años comentó Lisa Block de Behar «ambas estatuas se escribían cartas que Silvina y Enrique entrecruzaban en nombre de sus gemelas. Reflejadas en el agua o en el espejo, cada una de las esculturas, también por la escritura reflejada, reclamaba la mitad ausente». Con la presencia de Bioy en Salto «se produjo el encuentro entre la ficción y la biografía, el recuerdo y el registro, la amistad y el reconocimiento, entre las dos mitades que anhelaron, como en el mito del andrógino, reencontrarse.

En su segundo año el Centro Internacional de Salto organizó un homenaje al poeta y teórico brasileño Haroldo de Campos, padre del movimiento de la poesía concreta y traductor de Goethe, Dante, Joyce, Mallarmé, Maiakowski y Paz, entre otros. Con este evento, el borde oriental del Río de la Plata abrió sus fronteras hacia tierra adentro, hacia la literatura y cultura brasileñas. Este encuentro, organizado también por Lisa Block de Behar e Isidra Solari, reunió a un número importante de profesores, críticos y poetas de México, Portugal, Alemania, Uruguay y Brasil. Entre los participantes habría que mencionar al filósofo Benedito Nunes; al traductor del ruso al portugués, Boris Schnaiderman, a los poetas brasileños Horacio Costa y Nelson Asher, y al poeta uruguayo Carlos Pelegrino. En las distintas mesas de trabajo se presentaron distintos aspectos de la obra haroldiana. Además estuvieron siempre presentes la memoria y la obra de Emir Rodríguez Monegal, quien desde los años cuarenta se ocupó de las relaciones literarias entre los distintos países latinoamericanos.

III

De vuelta a México seguí por televisión y por la prensa el encuentro de los presidentes y jefes de estado que se reunieron en la cumbre de Guadalajara. Si en los últimos años algunos de los países que algún día integraron la unidad ibérica, han empezado a formar parte de mercados comunes y bloques económicos, como han sido los casos de Portugal y España en relación a la Comunidad Europea, o el de México en relación con el Tratado de Libre Comercio con Norteamérica, todavía los países iberoamericanos comparten una serie de características culturales comunes que hicieron que esta reunión tuviera un sentido. Como bien señaló el poeta Octavio Paz en un artículo publicado con ese motivo, la cumbre de Guadalajara no contradice en lo absoluto los caminos que están siguiendo México, España o Portugal al integrarse económicamente en otros bloques. La relación de estos tres países con sus homólogos culturales debe ser tan estrecha como la relación que tengan con sus socios económicos. Posiblemente este doble vínculo, con el pasado por una parte y con el futuro por la otra, ayude junto con el esfuerzo que hagan los países anglosajones y los francófonos de crear una comunidad de países occidentales, basada en principios democráticos y cooperación mutua.

Lo que sorprendió en México a muchos amantes de la libertad y de la democracia fue el hecho de que se invitara —a estas alturas— al dictador Fidel Castro. Pareciera que cuando los simpatizantes del totalitarismo han desaparecido en gran parte del orbe, en el universo ibérico sobreviven. ¿Por qué no hacer una cumbre para tratar ese problema, para preguntarnos por qué la historia ha sido generosa con nosotros en dictadores? ¿Por qué nuestros conciudadanos se sienten atraídos por gobiernos que se instauran y mantienen en el poder por la fuerza? ¿Por qué no hacer una cumbre en donde se creen estructuras que garanticen el respeto a los derechos humanos e impidan el acceso al poder a gobiernos no democráticos? Posiblemente la intención de algunos jefes de estado tuvo ese sentido. Posiblemente algunos de los participantes intentaron persuadir a Fidel Castro de que se marchara de la isla o que la democratizara.

Si bien uno de los logros que se han dado en los países iberoamericanos han sido los procesos de democratización, a pesar de las dificultades que han creado la guerrilla, llamese esta ETA o Sendero Luminoso, o las fuerzas armadas de algunos países, también es responsabilidad de esos gobiernos por la propia experiencia que han tenido de impedir a través de presiones las irregularidades que se den dentro de esta comunidad. Si bien coincido plenamente en la crítica que hizo, por ejemplo, Felipe González a los movimientos guerrilleros, no creo que el problema de Cuba, en este momento, se deba al bloqueo impuesto por los Estados Unidos. De todas las

naciones latinoamericanas, Cuba fue y ha sido el país que más ayuda económica recibió del exterior. Durante décadas la URSS envió billones de dólares que fueron utilizados entre otras cosas en las empresas coloniales en Africa, Centroamérica y Sudamérica, es decir en el mantenimiento y adiestramiento de grupos guerrilleros. ¿Cómo no aplaudir el bloqueo a un gobierno que además de haber sacrificado a su propio pueblo ha invertido sus recursos en hacer la guerrilla en el exterior? Ayudar a Fidel Castro es prolongar el sufrimiento de un pueblo que apenas tiene comida con que sobrevivir. Digo esto afirmando también que nunca he creído ni creo en ningún otro tipo de dictadura como las que han abundado en el resto de Iberoamérica.

Manuel Ulacia

Carta del Perú

Una inmersión en el deseo

Una ciudad como Lima, en los tiempos que corren, no se conmueve fácilmente debido a una manifestación artística. Comúnmente, sea cual fuere ésta, atrae la atención y motiva el comentario de unos cuantos miembros y aspirantes a tales de la misma cofradía, mientras el grueso de los habitantes de la ciudad vive pendiente del alza de los precios, de los atentados terroristas, o de una hueca rutina, y ni siquiera imagina que una experiencia artística pueda inquietar o descomponer su orden o su caos impuesto. Tampoco es usual que una exposición que se monta en Lima sea solicitada desde alguna ciudad del interior del país y se acometan todos los riesgos y gastos de su traslado y de un nuevo montaje, sobre todo cuando la propuesta estuvo asignada, más que ninguna otra, por lo efímero y lo irrepetible. Pero tal vez la fuerza de las razones ocultas fue la que empujó a una respuesta masiva (no en el sentido de la uniformidad, sino sólo de la abundancia) a un público que normalmente no acude a galerías, pues esta vez el llamado no procedía tanto de las personas como de la misma voz del deseo. Poetas y artistas visuales habían aceptado trabajar bajo su advocación en un intento de integrar sus expresiones y las concepciones y sentimientos que empujan a aquéllas.

El deseo se presentaba como un proyecto que debía conjugar la palabra y la imagen, teniendo en cuenta la dificultad más o menos frecuente de que un poeta conozca los códigos y las técnicas visuales y un artista plástico se sienta cómodo con las palabras y sepa cómo manejarlas. Pero lo que se perseguía no era confiar esta conjunción a una sola de las partes participantes, sino conseguir que ambas dialogaran y coincidieran en un resultado coherente. La experiencia se inició con la selección de poetas y de textos, cuyos estilos y modos de encarar el tema fueran diferentes. No se pensó en limitar el tema a su sola acepción erótica, sino en abrirlo hasta el punto de tocar su negación o también en un intento de definición. Se indagó por las preferencias plásticas de cada poeta y, en principio, por el tipo de expresión que a cada quien le gustaría asociar a su escritura; fue así como nueve poetas propusieron una significativa variedad de especialidades plásticas: pintura, dibujo, escultura, fotografía, vídeo, instalación, *collage*. A partir de esta elección se les pidió sugirieran los nombres de artistas con quienes les interesara trabajar, los cuales fueron invitados a participar. No se produjo en todos los casos una adecuación instantánea y perfecta, en algunos hubo que reconsiderar la elección debido a que los len-



guajes no hallaban correspondencia o a que las visiones del deseo aportadas por poeta y artísta plástico no eran conciliables. Pero más allá de estos comprensibles y escasos problemas iniciales, la reacción de las personas involucradas fue de entusiasmo y completa entrega; no hay que olvidar que una propuesta de este tipo, en el Perú, significa para quien la acepte la asunción de todos los requerimientos que de ella deriven sin esperar ninguna retribución a cambio que no sea la de la satisfacción personal o la de la comunión espiritual con otros seres.

Pero, pese a todas las libertades que ofreció el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores que convocó la muestra (excepto la económica, que es una esclavitud de todos los que trabajan por la cultura en el país), hubo una condición que tenía algo de limitante: poetas y artistas debía ser mujeres. Curiosamente, esta condición no fue impuesta por ninguna mujer, sino por el director de la galería, quien era del parecer de que más mujeres que hombres habían desarrollado en poesía el tema del deseo, en los últimos años, y lo habían hecho sin tapujos. Si bien es cierto que las poetas peruanas han abordado con frecuencia asuntos como los del deseo o el reconocimiento del propio cuerpo, en los recientes quince años, y por esa razón y por la cada vez mayor cantidad de voces han llamado la atención de los hombres proponiéndoselo o no, sería miopía pensar que la poesía que escriben no apunta hacia otras direcciones ni se preocupa por aspectos menos circunstanciales, como el trabajo con el lenguaje, por ejemplo. Por ello, las nueve escritoras hicieron observaciones a este requisito, pero no rechazaron la invitación debido a que este era el elemento más irrelevante de la propuesta y el cual tocaba explicar al responsable del Centro Cultural que la había dispuesto. Frente a aquél las posibilidades de la integración misma y sobre todo el espacio que ganaba y las dimensiones que podía adquirir el hecho poético en contacto con lo visual se ofrecían incalculables. Y, cuestionamientos aparte, no son pocas las artistas plásticas peruanas de notable calidad. Sólo en dos casos el esquema planteado debió hacerse más flexible, cuando una de ellas decidió que trabajaría mejor con su marido, especializado en la realización de vídeos, y cuando uno de los binomios resolvió incluir a un pintor con experiencia en instalaciones.

Nada tenía que ver con la ilustración de textos la muestra titulada «El deseo», ni con la poesía espacial o visual, aquélla que en Brasil se llamó «Concretismo», que dibuja con las palabras la imagen poética y que utiliza el recurso de la reiteración de signos; no se petendía repetir a gran escala esta experiencia que reconoce entre sus fundadores a Mallarmé. Los espacios se brindaron como puntos de encuentro adonde debían llegar poeta y artista visual con el producto de un acercamiento previo, que suponía una interiorización del texto poético por parte de la artista, la expresión de su propia visión del tema antes y en relación con el texto y la confrontación de la poeta con un punto de vista que podía modificar en cierto modo el suyo sin variar la escritura. Puestas así las cosas, el resultado debía ser enriquecedor.

El texto escrito para servir de preludio al tema y a la muestra incide en la condición intermedia del deseo, siempre partiendo de nada en busca de lo que no se sabe si se obtendrá, pero a su vez el reino de todo lo posible:

> Como los momentos últimos del día y de la noche, como el frágil enlace entre la vigilia y el sueño, el deseo habla un lenguaje de luz y de tiniebla, de realidad y de quimera. Ambiguo espacio entre la carencia y la posesion, es también impulso que unos ahogan y otros desatan. O un atractivo refugio para la demora y el deleite: el deseo puede ser más intenso que su cumplimiento.
>
> No sabe de límites ni recodos prohibidos, eso lo aprendemos desde niños. En su ejercicio íntimo y solitario conocemos nuestro rostro más secreto: el osado, el malévolo, el tierno, el pervertido, el angélico, el destructivo, el placentero, el torturado, el apasionado.
>
> En este tiempo de pobrezas y esclavitudes extendidas es nuestra única pertenencia y nuestra sola libertad.

Blanca Varela (Lima, 1926) entregó a la pintora Julia Navarrete sólo dos versos de un poema inédito de extraordinaria hondura: «Es tan agua la voz del deseo/ que es imposible oírla», pero en un segundo momento del proceso se consideró la composición completa conservándose la línea anterior como leyenda del cuadro en técnica mixta que presentó la destacada pintora. El poema, titulado «Supuestos», vale la pena ser citado en su integridad:

> El deseo es un lugar que se abandona,
> la verdad desaparece con la luz
> corre-ve-y-dile
>
> es tan agua la voz del deseo
> que es imposible oírla;
> es tan callada la voz de la verdad
> que es imposible oírla

calor de fuego ido,
seno de estuco,
vientre de piedra,
ojos de agua estancada,
eso eres

me arrodillo
y en tu nombre
cuento los dedos de mi mano
derecha
que te escribe

me aferro a tí,
me desgarra tu garfio carnicero,
de arriba a abajo me abre
como a una res
y estos dedos recién contados
te atraviesan en el aire
y te tocan

y suenas, suenas, suenas,
gran badajo
en el sagrado vacío
de mi cráneo

Según los versos de Varela, el deseo es una fuerza arrolladora que huye siempre, de él no queda la posesión, sino la carencia, y si se le alcanza deja una profunda sensación de vacío. El sentido de «inmovilidad» se halla latente en las metáforas de la tercera estrofa, que amplía el sentido de la anterior, signada por la imposibilidad de escuchar. Julia Navarrete ha realizado su obra (Pintura y carboncillo sobre tela) centrando el tema del deseo en el contraste entre la inmovilidad y el movimiento y, en términos de estilo, entre la figuración y la abstracción. La figura humana yacente, rígida como un fardo y envuelta en rojo (tal vez símbolo de vida), ubicada en un rincón de penumbra, ignora el torbellino de luz, levemente diseñado, que se alza sobre ella. ¿Ignora o prefiere ignorar? La relación entre el deseo y el ser humano, según la obra de Navarrete, es la existencia entre un elemento muy poderoso y otro sumamente frágil que conoce su debilidd y se resguarda de él.

El extenso poema de Carmen Ollé (Lima, 1947), perteneciente a *Noches de Adrenalina* (1981), fue repropuesto en términos visuales por la escultora Alina Canziani (Lima, 1960) en una instalación compuesta por tres piezas escultóricas (dos en bronce y una en polyester traslúcido) y por otros elementos, como espejos, tela negra y luces. El deseo para Ollé podría definirse como oscilante entre el que proporciona la contemplación del cuerpo ante el espejo y el que deriva de convertirse en objeto de placer para la pareja; en el primer caso, el deseo es la propia desnudez y, por lo tanto, autónomo, mientras que en el segundo es dependiente porque no puede existir sin que el otro lo genere para su satisfacción: «El es el autor del instante en que mi cuerpo es su placer/ y apenas iluminada por la lámpara este desnudez no es/ sino del deseo»; «...la desnudez./ No sentirla bajo la ropa es un límite, pero no un obstáculo/ y mi deseo evoluciona:/ semivestida me exalto...» Alina Canziani eligió símbolos para asociarlos al conjunto escultórico formado por las figuras de metal que representan la unión de la pareja, tales símbolos son el espejo y el caracol. Los espejos colocados en diferentes ángulos para reflejar el conjunto de la propuesta subrayaban el significado de la contemplación e involucraban a los visitantes que podían observarse a sí mismos o verse envueltos en la escena. El caracol de polyester iluminado, en cuyo interior había sido colocado el texto, estaba ubicado en el centro del conjunto abrigado por la tela que tensaba con su peso y como emanado de los cuerpos recién unidos. También en el poema de Ollé el caracol constituye un símbolo central: «Los ángulos y los recovecos del vientre,/ las dobleces de las piernas,/ la tensión de los puños,/ la ebriedad de las uñas en la cumbre,/ el peso de los párpados hundidos,/ el adagio del aliento./ ¿Qué son sino el caracol?/ El caracol nos asquea si es hallado en una hoja de hortaliza;/ la imagen antes amada y empleada en un acto del deseo/ es ahora expulsada en nombre de la higiene».

Inés Cook (Lima, 1956) trabajó con la pintora Patricia Vega (Lima, 1963), quien presentó ocho pinturas sobre trozos de tela obtenidos de prendas de vestir endurecidas con una laca que inmoviliza sus arrugas y sus costuras; esas pinturas eran como las piezas de un mosaico incompleto en cuyos espacios vacíos se distribuyeron los versos del poema. Este, como la mayoría de las composiciones de Cook, se mueve en un terreno alejado de las concreciones y de palabra comprimida y debe haber originado más de una dificultad al estilo figurativo y algo ingenuo de Vega. Sin embargo, sus modos de expresión encontraron una equivalencia en algo que va mas allá de las referencias temáticas: en el recorte o la fragmentación del verso y de la imagen, respectivamente. El poema, publicado en el libro *Tránsito* (1986), atribuye a la palabra el don de la sensualidad, pues ésta, al emitirse, prácticamente toca lo que dice. La idea del deseo va unida,



en este caso, al impulso irresistible de decir —o de escribir—, o mejor aún, de 'decirse' o de 'escribirse' uno mismo: «...Y decir/ incesantemente, tocando/ con cada palabra, con cada golpe de mi voz/ imaginaria, o de mi dedo,/ el corazón, mi corazón/ el vientre, mi vientre,/ el plexo, mi plexo,/ mi deseo». El mosaico pictórico de Vega escabulló toda referencia explícita al texto poético y optó por imágenes neutras en sí mismas y contradictorias respecto al poema: un ejemplo muy claro a esta contradicción fue la escritura borroneada hecha en la pared por la propia artista como para negal aquel verso de Cook: «Blanco de papel sin mancha impecable». Esas imágenes contraponían también, en el orden temático, el carácter intelectual de la composición poética a la exposición de elementos cotidianos (camas, ventanas) y bucólicos (estanque, vacas, tierra, planta y raíz), a excepción de una mano, vinculada al acto de tocar antes mencionado, que remite a aquella de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, con lo cual cierto halo de sacralidad revertía al poema.

Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952), quien no sólo escribe poesía, sino también guiones de cine en colaboración con su esposo, el cineasta Francisco Lombardi, eligió la fotografía como expresión plástica y formó binomio con la experimentada fotógrafa Alicia Benavides (Arequipa, 1939). Los dos poemas que Pollarolo presentó pertenecen a un nuevo libro publicado poco tiempo después, *Entre mujeres solas*, y vinculan el deseo al sueño y a la posesión. En «Otro sueño parecido» el deseo aparece como la inocente aspiración de una adolescente («quiero casarme con el dueño de una librería»), educada en provincia, que considera al hombre como la figura dominantes que motiva el deseo: «él, el dueño, mi esposo;/ yo, la ayudante, su brazo derecho,/ que trabaja y lleva la casa,/ limpia como un anís»; «él sería mi eterno enamorado,/ me miraría a la cara, adorándome;/ alguna vez iba a cerrar la tienda a una hora inusual/ para abrazarme y hacerme el amor/ sobre uno de los mostradores, o quizás/ en el depósito de papel». En «Abro los ojos y no estás», el anhelo juvenil ya no existe; el poema anterior se situaba en un pasado que miraba al futuro, en éste el futuro se convirtió en un presente indeseado sin perspectivas de nuevo futuro. En aquél, el deseo era un sueño placentero; en éste es una cruda realidad de carencia y de soledad: «Otro día que daré vueltas/ adivinando tu hora de almuerzo,/ tu tarde de hombre atractivo/ y exitoso/ mi día/ esperando la noche,/ esperando una vez más el sonido/ de tus palabras salvadoras,/ capaces de ahogar/ hasta la última sombra de una duda./ Miro mi camisón arrugado,/ el espejo me devuelve mi espanto,/ el pelo revuelto, las ojeras». Para el primer poema, Benavides realizó un trabajo más interesante y osado que para el segundo, en el que la solución fue una serie de tres fotografías, una de las cuales, gracias al collage, era una visión dividida de una mujer cubierta de tules, cuyas piezas longitudinales quedaban irremediablemente separadas por otros fragmentos, siendo el efecto el de una alucinación. Benavides incidió en ésta y en otra de las fotografías en los sentidos del resquebrajamiento y de las ataduras de la mujer presa de un deseo no satisfecho. El primer poema fue volcado en un mural con reminiscencias religiosas que remataba en lo alto en forma de arco de medio punto, donde se habían escrito los versos «él sería mi eterno enamorado,/ me miraría a la cara, adorándome». La figura de una mujer con los brazos en cruz y ataviada con una túnica blanca aludía a un ritual de sacrificio en el amor, y las composiciones logradas a partir de vistas de pétalos de flores, insertadas en el cuerpo, a la altura del pecho y del vientre, y en otros lugares del mural, sugerían con sus formas una sensualidad latente que retiene el afloramiento del deseo.

Marcela Robles (Lima, 1952) también escogió la fotografía, pero su inclinación por el teatro la llevó a buscar su complementación con un montaje. Trabajaron con ella la fotógrafa Fátima López (Lima, 1962) y el pintor Jaime Higa (Calado, 1960). Dos poemas inéditos prestaron sus versos al mencionado montaje (aunque tal vez sería más apropiado llamarlo escenografía), pero sólo uno de ellos, titulado «Agravio de cuerpo», sirvió realmente a la propuesta; el otros, «Polvo de ángel», no llegó a integrarse a pesar de incluirse al menos dos de sus versos, y permaneció al margen como una referencia más de la escritura de la autora. Las fotos eran primeros planos de diversas partes de los cuerpos del hombre y de la mujer, deliberadamente obvias, y el conjunto, recargado y algo kitsch en su configuración: una cortina de encaje negro, diversos tipos de letras, señales y otros grafismos en dorado, verde y morado sobre una pared ya diseñada en espacios horizontales y verticales en negro y gris. El deseo expresado por Robles en «Agravio de cuerpo», resumido en la saciedad y en la destrucción,

tuvo en su contraparte visual una versión sórdida y hasta fúnebre. Leamos algunos de sus versos: «Una mujer despedazada se abraza a la antigua/ estructura de su cuerpo./ Sus fluidos parecen emanar de la fuente/ de los dedos como peces palpitantes»; «Una mujer observa su humedad./ El breve hilo de sangre inundando/ las corvas. Parece un animal herido,/ aún tibio;/ de su vientre no crecerá ya nada»; «Una mujer se empina al borde/ de su cuerpo/ sorprendido en la ceniza».

La propuesta más alegre de la exposición fue la que lograron Rosella di Paolo (Lima, 1960) y Denise Mulanovich (Lima, 1964); en ella se hizo evidente la compenetración alcanzada por las concepciones de ambas. «Amor de verdura II» es un poema pleno de frescura y también de humor que encierra una visión vital y placentera del cumplimiento del deseo, el cual se confunde o se extiende a los elementos de la naturaleza, vegetales y agua de preferencia, que sirven de términos comparativos. «Tu risa es ancha y feliz como un campo de coliflores,/ y me hundo en tu barba verde,/ en tu gran cuerpo de hierba,/ en el rumor de tus aguas anegándome,/ descuajándome las piedras hasta hacer de mí/ un estruendoso país de vegetales,/ porque entonces los escucho brotando por mi cuerpo:/ en mi cabeza una lechuga enloquecida,/ en mis axilas la hiedra de los muros/ excava sus canales y este hervor de fronda/ asomando al puente entre mis piernas/ se ajusta a tu corriente,/ a la luz atronadora que gobierno/ los altos pastos que vienen hacía mí y estallan». Mulanovich recogió los aspecto del humor y de la sensualidad simple y desenfadada, realizando una composición de ocho personajes, cuyos cuerpos desnudos ostentaban algún elemento vegetal, bajo una especie de techo de hojas y frutos pintados sobre madera recortada, los cuales se colgaron directamente de la pared en su ubicación correspondiente; el texto, impreso también sobre la pared con rústicos moldes, remitía con su línea ondulante al movimiento de las aguas.

Rocío Silva-Santisteban (Lima, 1963) tuvo que escribir un guion sobre su poema «Tercer intento», para que Jorge Delgado (Piura, 1952) pudiera realizar el vídeo de aproximadamente seis minutos que exhibieron. El deseo se traslada de Eros a Tánatos en esta propuesta, por efecto de la soledad y del deterioro; la voz poética (personaje en el vídeo) describe casi con fruición el acto del suicidio, como poseída por una fiebre mortal; nada justifica ya otro placer para ella que un objeto punzante penetrando la carne. Primero, la causa: «...No puedo más, no puedo./ Pasé una hora agachada, recordando/ a los viejos amigos, a las muchachas, he sentido/ vergüenza, he llorado,/ las marcas sobre el ombligo,/ la celulitis, las partes fláccidas,/ todo/ y en mi caso no sé responder, nunca/ me prepararon para malos tiempos». Después, la consecuencia: «el pequeño verduguillo que guardé bajo la almohada/ —no quiero saber nada de nada—/ entra el pequeño verduguillo como un pene, entra/ y vuelve a salir, porque no aguanto, no aguanto/ y entra de nuevo y entra de nuevo y entra de nuevo./ No más». El poema, dividido en dos partes llamadas «Preámbulo» y «El show», apunta en cierta forma a la teatralización a manera de monólogo, efecto que continúa vigente en el vídeo. Este, que vuelve el poema más narrativo, combina elementos cinematográficos con otros teatrales que corren a cargo de la actriz que lo protagoniza. Aunque la calidad de la realización no se cuestiona y su poder de atracción sobre el público fue indiscutible, queda la duda de si antes que integración lo que se dio fue un relato derivado del poema, para el cual hubo que armar una secuencia más ordenada, y si la imagen en movimiento no dominó hasta el punto de turbar la lectura del poema, reproducido sobre un telón negro, considerando que además del movimiento fue el único conjunto que también incluyó sonido.

La más joven de las participantes, Montserrat Alvarez (Zaragoza, 1969), había escogido la escultura y encontró en Margarita Checa (Lima, 1950) el complemento que aportó, además, un excelente dibujo de dimensiones casi monumentales. «Confesión del vampiro», título que revela humor negro, aborda el deseo como un impulso oscuro que recorre a la persona y brota impetuosamente para consumir al otro, y ni aún así se sacia: «Y, aunque a mi pesar,/ te miro con la voz enronquecida,/ te miro desde un alma recóndita y viscosa./ Llevo enraizada en el hígado una semilla amarga que germina veloz en mis colmillos,/ sube hasta el corazón y hasta el cerebro/ como una flecha negra,/ como una fuerza que me precipita/ voraz a tu pureza para beberla toda./ Pero este oscuro fuego no ha de apagarlo el agua/ que me brinde tu risa transparente,/ tu deliciosa incontaminación, hermano./ Te lo estoy advirtiendo». La figura de la flecha negra, que metaforiza el impulso, fue doblemente representada en la



pared, en el espacio vertical en el que la poeta escribió el poema y en el trazo horizontal con que Checa ensartó los misteriosos cuerpos diseñados. La escultura en madera de olivo, de tamaño natural, es la imagen de un ser reconcentrado anterior a la manifestación del arrebato que en el fondo contiene. La forma en que reposa encierra la potencialidad de un agresivo salto.

La pintora Martha Vértiz (San Pedro de Lloc, 1941), cuyo personal trabajo con materiales no pictóricos y de factura casi artesanal la identifica desde hace algún tiempo, fue quien en realidad eligió el texto de Ana María Gazzolo (Lima, 1951), sobre el cual realizaría su obra. Algunos versos fueron separados para ser insertados en un cuadro que, por su conformación sugería que la vivencia del deseo amoroso se halla condicionada por una moral inspirada en la religión católica. El poema por sí solo no aludía a ningún aspecto religioso; éste fue un contenido extrapoético añadido por la artista; lo que aquél postulaba era la lucha feroz para que el deseo y el cumplimiento de la unión amorosa no terminen, pero en ese agobiante e inútil esfuerzo sólo se hace más evidente su inevitable fugacidad: «Cómo haré para que la lava lenta del olvido/ no resbale hasta petrificarnos/ y sea en cambio una inminencia ardiente,/ siempre acercándonos al fuego./ Como para que no me cercenen/ este latido tuyo recorriéndome». Habiendo considerado que la propuesta no tenía que fundamentarse en la inmovilidad del texto y aceptado el contenido agregado de una religión represiva, se buscaron elementos plásticos que la señalaran y que armonizaran con una composición abstracta: el semicírculo superior, la disposición central en forma de cruz con un madero horizontal sobresaliendo del cuadro, las gasas blancas a los costados aludiendo a las alas de un ángel, el tipo de letra (bastardilla italiana) que usara el Beato Angélico. Vértiz eligió el rojo como dominante, integrando los extremos del cuadro a la pared pintada del mismo color; en el semicírculo y en el madero, los versos seleccionados, y en el centro, con dobleces que las envuelven, las figuras masculinas y femenina en yute negro y crema, respectivamente, atravesadas por una lanza de madera, roja que designaba la voluntad de la unión y el propio deseo. El cuadro, colgado con cuerdas blancas que establecían continuidad con la gasa del mismo color, estaba un tanto apartado de la pared como suspendiendo el vuelo; y en el muro, en otra alusión al Renacimiento, el poema completo escrito en bastardilla a modo de códice de la época.

La exposición, variada y enfrentada con seriedad por los participantes, entusiasmó al público, que fue inusualmente abundante y curioso y que, contra lo esperado, leía y anotaba los poemas. Para los poetas quedó una tentadora comprobación, la de un espacio ganado para la poesía: los muros de la ciudad bien podrían ostentar versos en lugar de propaganda política.

Ana María Gazzolo

Carta de Chile

Septiembre: las huellas del porvenir

Septiembre es el mes con más carga histórica y emocional del calendario chileno. A la conmemoración de la Independencia (18 de septiembre de 1810), al 11 de septiembre (inexplicablemente, todavía feriado), se suma

este año el centenario del suicidio del Presidente Balmaceda y de la guerra Civil del 91. Septiembre es un mes de fiestas, de ramadas, cuecas y salsas, pero también un mes de duelo, en que regresan los fantasmas del pasado. Un mes en que el vino se convierte en sangre y la sangre en vino y cuerpo de Chile. Es el mes en que corremos el riesgo, una vez más, de envolvernos en las viejas disputas del pasado, de ese pasado que nos separa (y nos une). Allende, el golpe, Pablo Neruda, la muerte de Víctor Jara, la conmemoración de las elecciones y, además, este año, Balmaceda y la Guerra Civil.

Quien visite el país durante ese mes se encontrará con programas de radio o televisión, con artículos periodísticos, con libros, con afiches y exposiciones, con conferencias y foros universitarios en que se analiza y debate el conflicto de 1891. Incluso con un concurso estudiantil nacional, auspiciado por el Ministerio de Educación, en torno a la figura del ex Presidente mártir. Se encontrará también con debates que tienen algo de metafóricos y subrepticios, y con una transición que avanza, y que necesita espantar —para su éxito— los fantasmas del pasado.

¿Qué características tuvo la guerra civil de 1891? ¿En qué circunstancias murió Balmaceda? ¿Por qué su tumba está permanentemente rodeada de ofrendas y animitas? ¿A qué se debe que acontecimientos de hace un siglo revivan, imbricándose con acontecimientos más recientes?

En 1890, cuando el país tenía apenas 2.500.000 de habitantes y Santiago —todavía alumbrado con velas, faroles y lámparas— cerca de 300.000, se fue incubando un conflicto de atribuciones entre el Ejecutivo y el Parlamento. Entre, por una parte, Balmaceda, sus ministros y una fracción del Partido Liberal y, por otra, el resto de los partidos y la plutocracia. Bajo el liderazgo de la oligarquía y del parlamento, la sociedad civil y política impugnó la potestad y constitucionalidad del poder Ejecutivo. El ser opositor al gobierno se convirtió de pronto en una actitud de «buen tono», que otorgaba rango social. El antagonismo —que tuvo ribetes políticos, económicos y de casta— desbordó el consenso de la sociedad chilena.

El 7 de enero de 1891, con la sublebación del Congreso y de la Escuadra, se inicia la dimensión militar del conflicto. La confrontación culmina nueve meses más tarde con la batalla de Placilla y con el suicidio de Balmaceda. Durante la guerra los congresistas cuentan con la marina (5 buques en total) y tienen el dominio del mar; Balmaceda tiene el apoyo del Ejército de Línea o Regular y de sus cuatro divisiones (Coquimbro, Valparaíso, Santiago y Concepción). A fines de junio logra también movilizar a la Guardia Nacional (Policía). En ambos bandos la mayoría del contingente corresponde, sin embargo, a tropas bisoñas, reclutadas para la ocasión. En cuanto a número de participantes activos y costos en vida las cifras varían. Van, según el historiador, de un contingente movilizado de 20.000 a 50.000 por bando durante todo el laso de la guerra, y de un saldo en muertes que oscila entre 5.000 y 15.000 personas, cifra esta última que equivale a unas 90.000 personas de la población actual.

La contienda se dio por mar y por tierra, los primeros meses a través de una serie de batallas en el Norte, y luego, en agosto, una vez que desembarcaron las fuerzas congresistas, en las proximidades de Valparaíso. El conflicto concitó gran interés internacional, algunos diarios europeos —como el *Times* de Londres— enviaron corresponsales permanentes al país. Para el imaginario social de la época aparecía como una guerra novedosa, que ocurría en los confines del mundo, pero que estaba signada por rasgos de aventura y modernidad. No es casual que dos novelistas ingleses hayan escogido ese escenario para situar a sus héroes o que una autora alemana haya desplegado una trama sentimental usando como trasfondo la Guerra Civil[1].

El conflicto, que en sus diversas tramas involucró a todo el tejido social, se tradujo en penurias y trastornos para un elevado número de connacionales. Los diarios y testimonios de entonces hablan —en los dos bandos— de violaciones a las personas, de fusilamientos sumarios y, después del triunfo de las fuerzas Congresistas, de allanamientos y saqueos a bibliotecas y casas particulares. También de exonerados de la administración pública, de exilio y, en años posteriores, del regreso de los «grandes proscritos».

En el marco de las persecuciones que se desataron luego de la batalla de Placilla, el Presidente se refugia en la

[1] *Herbert Hayens* The President's Scout, *Londron, 1904; Franck Cowper:* The hunting of the auk. The adventures of a boy, *London, 1895, y Helen von Muhlah:* Liviana Saltern Santos. Ein chilenischer Roman, *Berlín, 1909.*

Embajada Argentina, y un día después de haber expirado su mandato decide poner fin a sus días. En carta-testamento del 18 de septiembre le escribe a su familia y partidarios: «No pudiendo en medio del desbarajuste general prestar ningún servicio, sólo puedo ofrecer el sacrificio de mi persona... Hay momentos en los cuales el sacrificio es lo único que enaltece el honor del caballero. Lo afronto con ánimo sereno. Estoy cierto de que, con eso, los míos y ustedes podrán disfrutar de situaciones más desprovistas de ultrajes y de sufrimientos y los amigos serán menos perseguidos y humillados».

Y, efectivamente, así fue. Poco a poco los ánimos se fueron aquietando y se reanudó la convivencia política: hubo personeros que vieron desvastadas sus mansiones y a los pocos años ocuparon cargos en el gobierno. Sin embargo, en el plano de la sociabilidad, el recuerdo de los ultrajes se prolongó por generaciones, las discordias privadas se demoraron bastante más en desaparecer que las de carácter público o político.

La guerra tuvo también importantes consecuencias institucionales. En 1891 el Ejército de Línea, el Ejército que había triunfado en la Guerra del Pacífico, fue casi destruido en las batallas finales. sus jefes, Alcérreca y Barbosa, murieron en el campo de acción. El 4 de septiembre de 1891, cinco días después de la batalla de Placilla, la Junta presidida por el comandante de la escuadra, Jorge Montt (apodado «Reina Victoria» o «Presidente Chiripa») decretó la disolución del antiguo Ejército, y el 14 de septiembre se ordenaba que «únicamente se reconozcan como individuos de la Armada y el Ejército de Chile a los que hayan servido bajo órdenes del Congreso».

Paradojalmente el desmantelamiento del antiguo Ejército (de corte afrancesado y español) permitió una rápida renovación del Ejército, de acuerdo a patrones prusianos. Emil Korner, capitán del Ejército prusiano, jugó en este sentido un rol fundamental. Korner había llegado al país durante el gobierno de Santa María (1885), contratado para reorganizar y modernizar el Ejército chileno. Era instructor y subdirector de la Escuela Militar, y bajo su influencia se había creado la Academia de Guerra. En 1891 se sumó a las fuerzas congresistas, embarcándose hacia el Norte con un grupo de sus alumnos; dirigió las operaciones militares contra el propio cuerpo que lo había contratado, y cuando triunfó el bando del Congreso, sometió al ejército de línea a una severa purga.

Un folleto anónimo, publicado en 1893, afirma que como consecuencia de la Guerra Civil el Ejército chileno fue destruido, creándose en su reemplazo otro nuevo «al mando de un capitán extranjero, desleal y mercenario». En los campos de Concón y Placilla quedaron sepultados los antiguos tercios. Las nuevas generaciones ofrecían una materia fácil de moldear. Quien escribe estas líneas recuerda haber cantado Lili Marlen en alemán, a todo pulmón, siendo cadete de la Escuela Militar en la década de los 60. La influencia prusiana (con instructores germanos como Hans Grajvon, Von Hartrott y otros) dejó una impronta que hasta el día de hoy diferencia a los militares chilenos de otros Ejércitos de América Latina. Figura sacrificial y mártir por excelencia, Balmaceda, después de su muerte, se convirtió en heroe de la mesocracia y el pueblo, y también en modelo de la antigua aristocracia, la que guiaba su conducta por ideales y principios. pero ni Balmaceda ni la Guerra Civil del 91 han encontrado la paz: desde 1891 los vivos se vienen disputando la memoria de los muertos. Guerra Civil, revolución, contrarevolución, mártir, democrata, tirano, cesarista, etc. El conflicto se convirtio así en un conflicto maleable, alegórico, sujeto a interpretaciones diversas, en un recurso para revestir posturas y discusiones contemporáneas. Dicen —y puede que sea mito— que el ex presidente allende, antes de morir, arrojó al suelo las cabezas de todos los presidentes que estaban en la sala principal del Palacio de Gobierno, y que sólo dejó en pie y se detuvo ante la figura de Balmaceda.

En estas circunstancias el tema de la Guerra Civil se convierte en un metadiscurso. Desde la Biblioteca Nacional hasta el Partido Comunista organizan jornadas y eventos. Se habla de Balmaceda para (no) hablar de Allende. Mientras tanto el Gobierno equilibra y empuja una transición que necesita alejar los fantasmas del pasado, que quiere enfatizar lo que nos une y dejar atrás para siempre lo que nos antagonizó. Septiembre, empero, con sus fiestas y duelos rehusa irse del calendario. Tal vez debiéramos prestar atención al significado último de esta persistencia: ¿No nos está acaso ella indicando que lo que más solidamente nos une es precisamente lo que nos separa?

Bernardo Subercaseux





Carta de Colombia

La novela: alguninas líneas

La novela colombiana, en la década del 80, se inicia con una nueva obra de Gabriel García Márquez (1927): *Crónica de una muerte anunciada* (1981). A ella seguirían *El amor en los tiempos del cólera* (1985). *El general en su laberinto* (1989) y su reportaje *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1985).

No fue ya la explosión contagiosa de *Cien años de soledad* (1967), sino la habilidad de un artífice que revela el crimen desde el comienzo y no reduce el interés hasta 156 páginas más tarde. Novela policial -¿quién la deshonró?— la *Crónica* era también el apretado manojo de una historia sentimental, con sus 2.000 no leídas cartas de amor.

Centrada en el triángulo de Santiago Nasar, Angela Vicario y Bayardo Sanromán, se abre sobre un pueblo de la costa colombiana, y las rígidas convenciones de sumoral tradicional, revelando «La índole mojigata de su mundo» y los «prejuicios de origen».

Diferencias de raza y desigualdades de clase contribuyen a producir la más divulgada de las tragedias, en torno a una recién casada. Perfecta en su precisión, todo el microcosmos de una sociedad era desvelado a través de una sabia mezcla de periodismo y ficción.

Un narrador que brinda o sustrae información, reconstruye, años después, este sacrificio contra un (aparente) inocente, en el cual, como en *La hojarasca* o *La mala hora* también todo el pueblo es culpable, por acción u omisión. El resultado final, como lo señala Angel Rama, es pura literatura:

> Ese tejido de palabras y de estratégicas ordenaciones de la narración para transmitir un determinado significado, que sea cuales fueren sus fuentes, no es otra cosa que una invención del escritor[1].

El amor en los tiempos del cólera

Si en *El amor en los tiempos del cólera* las cartas de amor subsisten, como metáfora de la escritura, también allí perduran «Los prejuicios de una sociedad ensimismada» (pág. 25). Y si Angela Vicario escribiendo cartas «a nadie» «se volvió lúcida, imperiosa, maestra en su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión» (pág. 122) continuando en ese delirio por 17 años, también en el nuevo triángulo de Florentino Ariza, Fermina Daza y Juvenal Urbino, las cartas de amor configuran el destino de estos seres.

Las modifican, con su ingenuidad o su firmeza y lograr, coficiadas por el primero de ellos en su *Secretario de los enamorados*, alterar la realidad a su antojo y unir a los que no saben bien que se buscan. Así Florentino Ariza nos resulta, también, un escritor de paciencia inverosimil que espera 51 años, 9 meses y 4 días para encontrarse con su primera corresponsal, soñada a pulso. Logrará unirse con Fermina Daza, ya viejos los dos, y serán las crtas, hasta el final, el tolerado canal de comunicación.

La férrea tenacidad de Gabriel García Márquez, en el control de su vocación de escritor, se transparenta aquí, dando paso a un novelista libre, romántico y exagerado, que rinde homenaje a su ciudad predilecta, Cartagena de Indias, explorándola en los recovecos de su historia durante el siglo XIX, para narrar así las peripecias de una pasión individual que vence al tiempo, las pestes, e incluso a la muerte misma, en la recurrencia final de un viaje de novios por el río Magdalena. Un viaje inmó-

[1] *Angel Rama: «La caza literaria es una altanera fatalidad».* Prólogo a Crónica de una muerte anunciada. *Bogota, Círculo de Lectores, 1981, pág. 9.*



vil para siempre gracias a su escritura definitoria y a sus diálogos tajantes.

La batalla final para conjurar la resistencia tardía de una mujer ya vieja es planeada a través de las cartas como un triunfo propio de la ficción. Una lectora crítica de 72 años, que ha obligado a volverse real a ese opaco enamorado de su juventud, bajándolo de la retórica y obligándolo a enfrentarse con los estragos de la vejez. Aún así el impulso creador perdura en este fiel redactor epistolar:

> Tenía que ser una ilusión desatinada, capaz de darle el coraje que haría falta para tirar a la basura los prejuicios de una clase que no había sido la suya original, pero que había terminado por serlo más que otra cualquiera. Tenía que enseñarle a pensar en el amor como un estado de gracia que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo. (pág. 381)

Lo que dice Florentino Ariza bien puede referirse al amor o a la poesía. Y si es él quien propone, es la libertad intuitiva de las mujeres, en esa larga cadena de nombres que constituyen su educación sexual y sentimental, la que termina por forjarlo, más allá de las inseguridades de ser hijo natural, hasta hacerlo digno de quien ha esperado por tantos años.

El general en su laberinto

Cuando su tío, León XII, se retira de su cargo en la empresa naviera, recuerda un acontecimiento providencial: «El libertador lo había cargado en sus brazos, en la población de Turbaco, cuando iba en su viaje desdichado hacia la muerte» (pág. 350). También el encuentro de García Márquez con «El general Simón José de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios» será memorable: una encarnizada meditación sobre el poder, vista a través de los catorce días previos a su muerte.

Revisión crítico-imaginativa de la literatura histórica al respecto, rellenando con la ficción los huecos en la cronología, e impregnada toda ella con la recurrente obsesión de García Márquez por los entresijos del mando y la soledad inherente al mismo. Ya no se trata de un dictador imaginario, síntesis de muchos, como en *El otoño del patriarca* (1975). Se trata de un Bolívar, en los puros huesos, vencido en cierta forma pero, sin embargo, firme en su delirio.

Mucho más concentrada y reveladora que *El amor, El general en su laberinto* se decanta ahora de las polémicas que saludaron su aparición —fidelidad histórica-fueros del narrador, pugnas entre bolivarianos y santanderistas, cuestionamiento, a través de un habla gruesa de un Bolívar de mármol— para entregarnos el auténtico meollo del hombre que forjó estas naciones a su modo.

La base para ello serán, una vez más, las cartas. «Desde la carta de Veracruz hasta la última que dictó seis días antes de su muerte, el general escribió por lo menos diez mil, unas de su puño y letra, otras dictadas a sus amanuenses, otras redactadas por éstos, de acuerdo con instrucciones suyas. Se conservaron poco más de tres mil cartas y unos ocho mil documentos firmados por él» (pág. 226).

Las viejas fobias de García Márquez —contra los cachacos bogotanos, contra la política exterior norteamericana, contra la incomprensión absolutista europea, ya mencionada en su discurso de aceptación del Nobel — vuelven a surgir, contaminando con empatía autobiográfica esta lucida recreación de unas postrimerías melancólicas, cuando el balance son «veinte años de guerras inútiles y desengaños del poder» (pág. 13).

Aquí, como en las obras anteriores, «los prejuicios de la beata comunidad local» (pág.14) intentan mantener las apariencias, pero es también una mujer, Manuela Sáenz, la que durante ocho años de amores ardientes, sacude y pone en duda tanta y tan fingida pacatería. Con ella, y el fiel José Palacios, quien nos transmite atisbos del carácter de Bolívar y, en definitiva, de su impenetrabilidad: «Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe», medimos el hastío de un final y la desolación de quien se mira en el espejo de lo incumplido y la traición. El fracaso de una gesta entre los caudillos locales y los intereses particulares, y la paulatina disolución de un sueño recurrente, el de la integración americana.

Como lo señaló Hernando Valencia Goelkel, la novela terminaba por producir un efecto inverso al buscado: santificaba a Bolívar, eximiéndolo de toda responsabilidad humana, en aras de ese propósito grandilocuente. La conclusión de su nota resulta válida como balance del libro:

> Para los países de América Hispana, eEl sueño (de integración) es tan dañino y tan perverso como un mal amor: su no cumplimiento es causa de todas nuestras desdichas, su eventual realiza-

ción es pretexto para todas las retóricas y asidero para sucesivas utopías de pacotilla. El que la figura de Bolívar gire en torno a esa tesis no logra deteriorar los logros de la novela. Pero la tesis es, en el mejor de los casos, superflua: el buen amor que resuma de *El general en su laberinto* hubiera bastado de sobra para la creación de este Bolívar necesario y entrañable.[2]

La ficción de la historia

Dos años antes otro novelista colombiano, Fernando Cruz Kronfly (1943) había tratado el mismo tema y abarcado los mismos días con similares personajes en el triste viaje final de Bolívar hacia su muerte en Santa Marta.

La obra, titulada *La ceniza del libertador* (1987) estaba sobrecargada de recursos literarios —cartas, apartes, líricos, narradores interpuestos— pero la rememoración compugnida de un pasado explendor, terminaba por concentrarse en el cuerpo enfermo de un hombre que vomita bilis como quien busca expulsar de sí los fantasmas de su mal: desunión, apatía, ingratitud.

Se iba perfilando, en el análisis que la novela histórica propone, una recreación crítica de nuestro pasado, como si las formas de reinterpretación global de la ficción fuesen mucho más válidas que las de la especialización. A través de su personaje central marcaba Cruz Kronfly el fin del período independentista así:

> Otra logica se impone de ahora en adelante. Intuye que, terminadas las guerras, la estirpe de los héroes comienza a ser desplazada por la raza de los legisladores, hombres untilludos de las íes. Raza novedosa, engominada, cargada de arabescos en la lengua. Sigilosa, atenta al brillo de la hebilla y dispuesta a morir, si es necesario, por un extraño ser: La Ley (pág. 202).

Apoyada en el documento, socializada a través de la alfabetización, la novela histórica ya no proyecta ideales compartidos de comunidades en busca de identidad como en la época romántica. Ahora, participando de «una generalizada ansiedad por el presente», como dice Noe Jitrik, revisa lo estatuido, se complace en el encanto de lo anacrónio y contribuye la recreación imaginativa de lo que se halla olvidado a reprimido. No es extraño entonces, que dos de las novelas más leídas del período: *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa (1938) y *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986), de Próspero Morales Pradilla (1920-1991) utilicen materiales históricamente comprobados potenciándolos con fervor erótico e impetu libertario.

Espinosa, por ejemplo, recobraba la herencia dejada por Germán Arciniegas en su *Bibliografía del Caribe* (1945) y extraía de la Cartagena de finales del siglo XVII «una ciudad tan inculta y mercantil» (pág. 41), con sus filibusteros de la Tortuga y sus gobernadores españoles, la figura de Genoveva Alcocer, una mujer que le servirá durante casi cien años, y erudición abrumadora, para reflejar todo el proceso de la Ilustración. Para ir desde el contrapunto colonia española-Europa de Voltaire, hasta ser juzgada como bruja por la inquisición, en la rapsodia de un estilo envolvente.

El monólogo interior se convierte en voz omnisciente que todo lo sabe y recuerda, utilizando el texto de la cultura como base de una fantasía que intenta abarcar, en amplísimo arco y promiscua sexualidad, desde Sor Juana Inés de la Cruz, hasta las logias masónicas. Como lo señaló Alvaro Pineda Botero: «Carpentier, en *El siglo de las luces*, había abordado un propósito similar al de Espinosa: reseñar la llegada de la ilustración al Nuevo Mundo, preámbulo de nuestra independencia. Por eso, desde la perspectiva americana, ambas novelas constituyen un aporte significativo al diálogo universal de la cultura» (pág. 168).

Próspero Morales Pradilla, por su parte, se apoya en un texto canónico —*El carnero*, de Rodríguez Freyle— para entrelazar, en la Tunja de la Colonia, los conocidos dramas de crímenes y adulterios que alborotaron a la sociedad de la época, en su ir y venir entre lo chismoso y los sacrílego, convirtiendo los seres históricos —Venero de Leyva, Juan de Castellanos— en entes de ficción.

De este modo, lenguajes arcáicos y deseos eternos vuelven a dinamizar ficciones contemporáneas con el fin de intentar cautivar de nuevo a lectores que en muchos casos llegana ellas luego de verlas adaptadas para la televisión.

Las novelas de Mutis-Maqroll

La idea de *El general en su laberinto* proviene de un cuento de Alvaro Mutis (1923) titulado «El último rostro» (1978). La obra de Mutis, el más distinguido poeta

[2] *Hernando Valencia Goelkel: «El general en su altar»,* Lámpara, *Bogotá, Vol. XXVII, n.º 110, 1989, pág. 22.*



de su generación, se había concentrado en la lírica, con ocasionales incursiones en el relato, pero es a partir de 1986 cuando ella experimentó un viraje decisivo. De entonces a la fecha, lleva publicadas cinco novelas: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1989) y *Amirbar* (1990).

Teniendo como eje a su personaje central, Maqroll el Gaviero, quien recorre los mares del mundo en marginales aventuras, cada obra lo confronta consigo mismo y su memoria inconsolable, en un escenario distinto. Un viaje por río a través de la selva, en pos de un aserradero. La fundación, en Panamá, de un burdel con azafatas disfrazadas. Un contrabando de rifles por los riscos de la cordillera. Testigo mudo, ante un barco en ruinas, de una arrasadora historia de amor que culmina en los raudales del Orinoco. Y gambusino, buscando en el agua o en las minas el oro evasivo. Lo acompañan en tales empresas, siempre insensatas, mujeres que restablecen su comunicación con el mundo a través de la dicha de los sentidos.

Aún cuando el esquema de esos encuentros se reitera en cada libro, la intensidad de una naturaleza tropical es hábilmente captada por el narrador otorgándole una exaltación final a sus dolores y lacerías. Esta postrera revelación sobre si mismo, es más válida que otra peculiaridad de Mutis: su afán de confrontar tales peripecias con capítulos de la historia europea, leídos por Maqroll en planchones y tugurios, los cuales actúan como espejo oblicuo sobre sus actuales fracasos.

De todos modos, la exhuberancia de un paisaje atrapado con pulso firme, «desde las tierras bajas de clima ardiente y vegetación desorbitada, hasta las cumbres de la sierra, recorridas por nieblas desbocadas y vientos helados, con una vegetación enana y atormentados árboles de flores vistosas e inequietantes» (*Amirbar*, pág. 59) termina por relegar a un esotérico plano la gesta de la Vendée o el asesinato del Duque de Orleans. Los vasos comunicantes entre Europa y América, entre presente y pasado confieren, sin embargo, un aura legendaria a este singular personaje, uno de los más atrayentes dentro de la narrativa colombiana de los últimos años. Alguien que ha hecho carne propia los versos de Mallarme en su «Brisa Marina»: «Je Partirai! Steamer Balancant ta Mature,/ Leve L'Ancre pour une exotique nature!/ Un ennui, Désolé par les cruels Espoirs,/ Croit encore a L'Adien Supreme Des Mouchoirs».

Esta conciencia de la novela sobre sí misma, que Mutis ejemplariza al final de *Amirbar* dando la lista de los libros preferidos por Maqroll: Simenon, Celine, Chateaubriand, puede extenderse también a la siguiente generación, como es el caso de Antonio Caballero (1945) y su obra *Sin remedio* (1984).

Su protagonista, Ignacio Escobar, lo que quiere es escribir un poema. Ante ello no importa demasiado ni su relamida familia bogotana, ni sus igualmente convencionales compañeros de izquierda, ni tampoco las apetecidas amigas, caleñas o bogotanas, que entre el alcohol y la drogan vuelven más flagrante su cinismo. Las 500 páginas son un exceso, pero hay algo tan certero en sus diálogos exasperantes y algo tan atroz en las descripciones nocturnas de Bogotá que es, por cierto, el absurdo máximo del poema lo que contribuye a darle algo de frescura a esa caída en la nada. Al humor feroz de ese grotesco desmesurado. Sin embargo, detrás de todo ello brilla un dolor punzante:

«Bogotá es triste, sí, pero de otra manera. Una tristeza fría, de atmósfera delgada, de ciudad aplastada por el peso del cielo en lo más alto de la cordillera, en lo más lejos. Una tristeza rencorosa, torva, de muchedumbre silenciosa que en la calle tropiezan con otras muchedumbres, como un río con el mar, bajo la lluvia» (pág. 254).

Medellín: La eclosión creativa

Pero si la mirada de Caballero sobre Bogotá es dura, la de Fernando Vallejo (Medellín, 1942) es implacable. Hay mayor distancia. «Bogotá, fría y sucia, tiritaba en su mugre» (pág. 88). Así la describe en *El fuego secreto* (1986) una diatriba contra el país y sus males, formulada dentro del recuento que un joven homosexual antioqueño hace de su iniciación, tanto en la bohemia como en las drogas.

Hijo de un senador, los nombres propios y la exacta topografía urbana de Medellín —calle Junín, barrio Guayaquil, cárcel de La Ladera— conviven con disquisiciones lingüísticas y teóricas, acerca de la propia novela y, lo cual es decisivo, con la pregunta acerca de cuánta potencia irracional encierra la lengua.

Apelando a figuras como las de Fernando González, otro iconoclasta, y oscilando en ese terreno que va de la fascinación por el lumpen al rechazo de las facciosas sectas de la intelectualidad marxista, la novela termina por armarse en torno a un yo espasmódico. Alquien que bien puede desechar con rabia lo que fue como expresar, con el mismo lirismo con que Barba Jacob anumeró a sus muchachos casados con la muerte, sus apetitos.

El texto, ardiente exorcismo, culmina con un rechazo a la figura de Bolívar. La violencia de sus páginas presagia una Colombia en la cual las masacres llegaron a ser demasiado cotidianas y la impersonalidad de las cifras no dejaba de resultar estremecedora: según datos del Centro de Investigación de la Policía Nacional en el primer trimestre de 1991 hubo 5.503 homicidios, 537 secuestros y 397 actos terroristas. El balance resultaba desolador también dentro del propio texto de la novela:

> ¿Y que veo? Que los bosques ya los talaron, los ríos ya se secaron, las montañas no eran arables y la capa vegetal de los inmensos llanos era tan mísera, tan ínfima, tan mínima que daba, si acaso, lástima y para alimentar matorrales y culebras. Sueño de ingenuo, ilusión de pobre, Colombia nada tiene: sólo el partido conservador y el liberal, o sea: tampoco tiene futuro. Pero Colombia, que nada tiene, es lo único que tenemos. ¿No es un consuelo? (pág. 172).

El cierre de horizonte y la clausura de falsas expectativas es, quizás, un alivio: termina por enfrentar a los seres con ellos mismos. Quizás sea esta la razón que lleva a otros jóvenes como Elena y J. a dejar Envigado e irse a Turbo, en una de las más logradas novelas recientes: *Primero estaba el mar* (1983), de Tomás González (1950), sobrino del mencionado filósofo de «Otra parte»: Fernando González.

Terminarán en una playa remota queriendo, en vano, poner a funcionar una ganadería, un sembradío, una tienda o un aserradero, pero nada de ello tiene dimensiones míticas. Son apenas ocupaciones a las que se entregan, con fervor primero, con desinterés luego, mientras su relación personal se deteriora, en el laconismo de unos diálogos perfectos. Pero lo singular no es tanto ello, sino el saber, desde el comienzo del mismo y en forma progresiva, que estos serán los últimos días de un hombre. Que sus reflexiones sobre el mar o las palmas, y su vitalismo anti-intelectualista, no es un programa. Es la sencillez inmediata de la vida misma en contrapunto con su anterior aturdimiento estruendoso. En la elementalidad aparente de sus relaciones con seres tan complejos como él mismo.

«Esa mezcla de literato, anarquista, izquierdista, negociante, colono, hippie y bohemio no tenía ningún chico de sobrevivir. Mucho que haya llegado a los treinta y cuatro años a que llegó» (pág. 68), escribirá un corresponsal amigo, pero la brevedad de su existencia, como la del libro mismo, no es por ello menos intensa, y su sobriedad no carece, en ningún momento, de una eficaz poesía: la misma de *El coronel no tiene quien le escriba,* o la que logró Luis Fayad (1945) en *Los parientes de Ester* (1978). La parábola de un hombre, a la vez sensible y consciente, «que cada vez llegaba a sitios en que se encontraba más solo y se hacía más vulnerable y libre» (pág. 100). En el cual cariño y lejanía conviven, y que asume su soledad final como la carga y el alivio que, en definitiva, es. Por ello se opone, y se resigna luego a que Elena cerque un pedazo de playa, celosa de su intimidad: el paraíso, si existe, está en uno mismo:

> Venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, esterilizadora, como la galosina, el arribismo y el asfalto. Por eso, precisamente, odiaba el cerco de Elena, pues era la caricatura de una caricatura, una lamentable muestra de lo que puede llegar a ser la actividad humana; por eso se exasperaba cuado cortaban mal la madera, porque era como doblar innecesariamente una locura —la muerte del árbol— sumergiéndolo a él en un torbellino ridículo de insensatez y muerte. Cuando se perdía un animal no se ofuscaba tanto por la plata que valía, y sólo en menor medida, porque la finca, como negocio, no avanzara; sencillamente, soñó alguna vez con tener los potreros llenos de ganado saludable, un sueño natural, al fin y al cabo, de querer que las cosas crezcan y se multipliquen (págs. 96-97).

Mujeres y diplomacia

Rafael H. Moreno Durán (1946) publicó en esta década una trilogía titulada «Femina Suite», compuesta por tres novelas: *Juego de damas* (1977&, *El toque de diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983), en las cuales una prosa enrarecida por lo intelectual, profana y a la vez exalta a la mujer, cuestionándola en su ascenso social a través del sexo y motificándola en el hermetismo de su cuerpo. Juegue con las categorías de «Matriarcas», «Mandarinas» o «Meninas», o utilice combativas metáforas guerreras, para la interminable batalla de los se-



xos, siempre hay en ellas una inteligente acumulación verbal que satura el tema hasta el exceso, trátese de los salones galantes-literarios, de la estrategia militar o de la arquitectura con connotaciones simbólicas. También se da allí una parodia culta que si en Antonio Caballero proviene de su admiración por Navokob, en Moreno Durán recuerda su interés por narradores como Musil.

Luego, con *Los felinos del Canciller* (1987), Moreno Durán dirige sus dardos hacia la diplomacia, contando los avatares de tres miembros de una misma familia, los Barahona, que usufructuan, a lo largo del tiempo, cargos en el exterior, uniendo política con filología y legalidad jurídica con hablar bien. El tan vapuleado mito de la Atenas Suramericana se trueca en un irónico «apenas sudamericana», mientras intrigas y maniobras cubren el período que va desde los presidentes gramáticos hasta el año de 1949, en Nueva York. El paso de los tecnicismos griegos a la pedestre oralidad como lo ha señalado Raymond Williams, hace que algunas de las dificultades de lectura de la anterior trilogía queden reemplazadas por:

> Humor e ingenio, y el lenguaje, en cambio de constituirse en muralla a la comprensión, es utilizado sutilmente por Moreno Durán como vehículo del humor.

En camino largo hay desquite: Manuel Mejía Vallejo

Nacido en 1923, Mejía Vallejo ha publicado 15 libros antes de *La Casa de las dos Palmas* (1988), la novela con la que obtuvo el premio Rómulo Gallegos. Retorna en ella a esa región del suroeste antioqueño, en límites con el Choco, donde situó su primera obra: *La tierra éramos nosotros* (1945), y en ese territorio cruzado por el río San Juan y circundado por los farallones del Citara, vuelve a contarnos sus historias de fatalidad familiar. Pueblos reales como Jericó y Jardín se han convertido en su mítico Balandú y allı una maldición ascentral marca, con su látigo de fuego, a seres recios y perfilados con fuerza: una ciega, un patriarca erguido que vive con al amante de su hijo, una mujer encadenada a causa de los celos, un sacerdote, un tallador de madera . Pero ahora el largo recorrido vital de Mejía Vallejo puebla el recuerdo con la copla y la música, con su capacidad para transfigurar la voz de la naturaleza y asimilar, potenciados, los elementos de la cultura popular. También por una sabiduría escueta y proverbial, que concentran la anéctos en sentencias incontrovertibles: «nadie más se merece la muerte de uno».

Esos pueblos llenos de vecinos olbligarán a edificar su paraíso, allí en el páramo, con relentes incestuosos, a un hombre que se apresta a morir entre los caídos signos de su perdido esplendor. Final de una saga creativa y de una fidelidad irrevocable por una región que ha seguido en sus transformaciones dolorosas, de *El día señalado* (1964) a *Aire de tango* (1973), Fernando Cruz Kronfly ha resumido así sus méricos:

> Mejía Vallejo, con esta novela realmente sorprendente y profunda, donde se observa un trabajo literario de orfebre y sensible al extremo, hasta el más insignificante detalle, cierra en nuestro país un tipo de literatura. Y lo cierra en un doble sentido: final predominio de la naturaleza en su relación de conflicto con la racionalidad tcenológica y personal ajuste de cuentas con los antecedentes incluso personales mediante un esfuerzo de totalización frente a la memoria personal y nacional que sobrecoge. La historia de Efren Herreros, de su estirpe, es. al mismo tiempo, la historia de Efren Herreros, de su estirpe, es al mismo tiempo la historia de una cultura que se levanta radical y contestataria respecto del poder del confesionario. Un pensamiento radical en extinción, que un día quiso fundar en nuestro medio una república secular y moderna, pero fracasó después de los triunfos políticos, económicos y culturales de la gran hacienda.

(A propósito de *La casa de las dos palmas*, en el volumen colectivo *La tierra soy yo*, Fundación Tierra de Promisión, 1990, págs. 115-116.*

Juan Gustavo Cobo Borda

* *Las notas anteriores, mediante algunos pocos ejemplos, buscan motrar tendencias de la novela colombiana en la última década.*

Un panorama general puede encontrarse en el libro de Alvaro Pineda Botero: Del mito a la posmodernidad. *La novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990. 212 págs. y en el libro de Raymond Williams sobre la novela en Colombia, 1884-1987, que Tercer Mundo publicará en su versión española.*



Colección Colombina
Dirigida por Juan Manzano Manzano

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
LOS PINZONES **Juan Manzano Manzano** 3 tomos. 1988. 1.800 páginas. Cartoné.	12.000	13.320
COLON, SIETE AÑOS DE VIDA **Juan Manzano** 1919. 612 páginas. Cartoné.	5.000	5.300
COLON Y SU SECRETO **Juan Manzano** 1989. 990 páginas. Cartoné.	6.000	6.360
EN PRENSA: **DIEGO COLON** **Luis Arranz** 2 tomos		

Historia de la Medicina

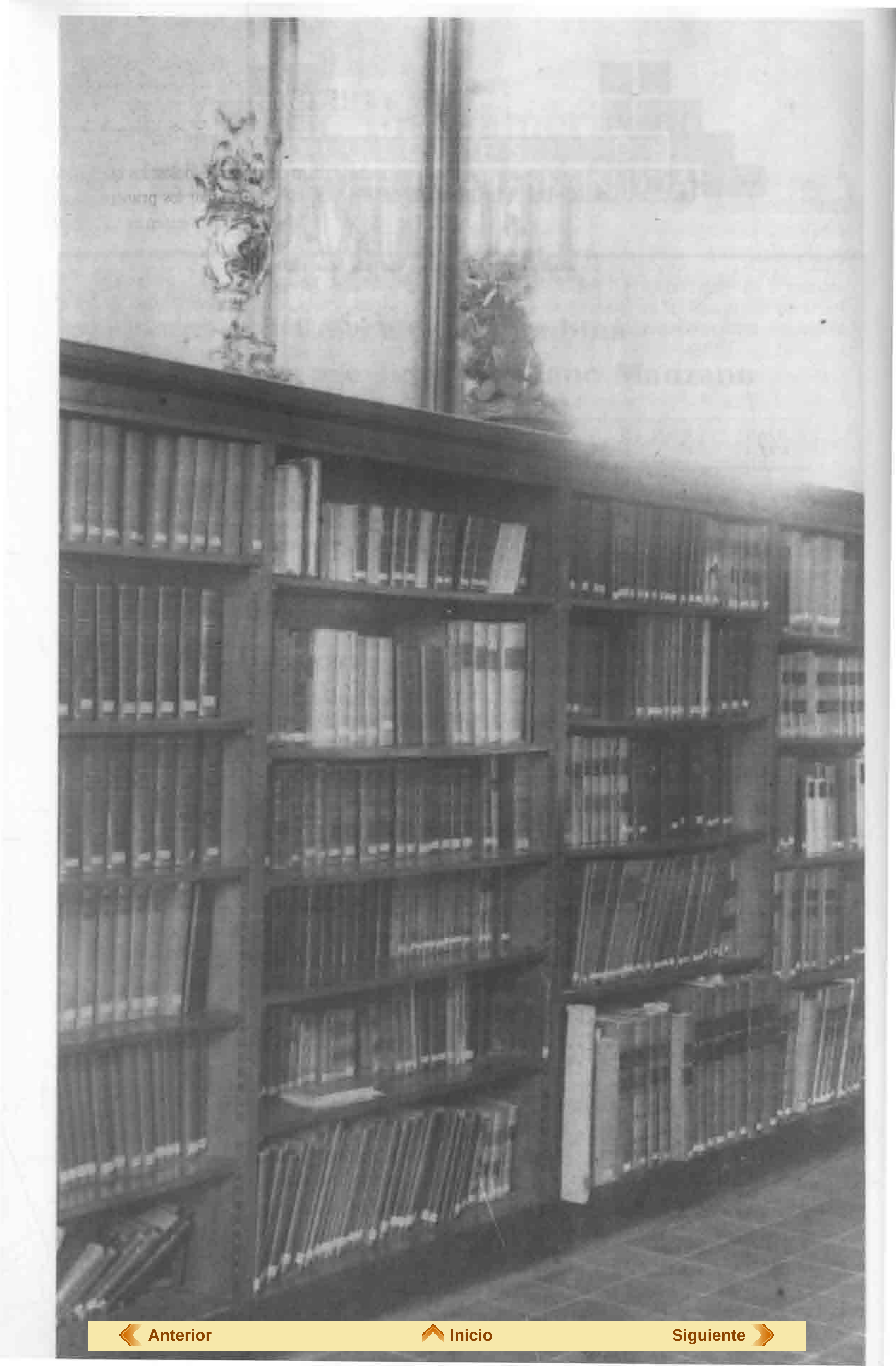
TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
EL LIBRO DE MEDICINAS CASERAS DE FRAY BLAS DE LA MADRE DE DIOS **Manila, 1611** **Francisco Guerra y María del Carmen Sánchez Téllez** 1984. 242 páginas. Rústica.	950	1.007

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

LECTURAS



América en los libros

Dos señoras conversan

Alfredo Bryce Echenique

Novelas breves, Barcelona, Editorial Plaza y Janés, 1990.

Después de su novela, *La última mudanza de Felipe Carrillo,* el escritor peruano Alfredo Bryce Echenique nos ofrece cuatro novelas cortas: *Dos señoras conversan* que le da el título al libro, *Un sapo en el desierto* y *Los grandes amores son así. Y también asá.*

Se trata de universos completamente distintos, que tienen algo en común: el humor y la ironía característicos de la obra de Bryce Echenique, así como la reflexión en torno a un pasado que se derrumba. En el caso de *Dos señoras conversan* Estela y Carmela, mujeres de la clase alta peruana, asisten a la disolución de su mundo. En cambio, en *Un sapo en el desierto* es Mañuco Cisneros quien cuenta su historia a unos amigos en una taberna. Son profesores de literatura de la Universidad de Austin, Texas, e hispanoparlantes que provienen de distintos países. Perdidos en aquel abrasador desierto luchan contra su desarraigo cambiando el nombre a las cosas.

En *Los amores son así. Y también asá,* Santiago, quien reside en París, se entera por su amigo Raúl de la muerte de Eugenia. Ello lo remite a su infancia y adolescencia en el Perú, cuando los estudiantes se enfrentaban a la dictadura. El humor, como ocurre en la obra de Bryce Echenique, desencadena un irremediable patetismo que se percibe en las diferentes voces que expresan el lúcido escepticismo del autor, cuyas afirmaciones se convierten en argumentos contundentes: «... La vida humana está dividida en dos tipos de ídolos: los que tienen sentido del humor y los que no. Por los primeros se da la vida, y por culpa de los segundos, lo suelen matar a uno.»

Una política indigenista de los Hasburgo: el protector de indios en el Perú

Carmen Ruigómez Gómez

Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1988.

Con esta investigación, Carmen Ruigómez Gómez, profesora de Historia de América de la Universidad Complutense, analiza diversos aspectos de lo que implicó para el Nuevo Continente la política proteccionista fomentada por la Corona española. Este trabajo obtuvo el Primer Premio en la I Edición del Premio Andrés Bello de Humanidades y Ciencias Sociales, en 1988, convocado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

La autora explica cómo la figura del protector de los indios constituye uno de los rasgos más notables de la política indigenista de los Hasburgo. El protector surgió para paliar una necesidad, pues, aunque en América era obligatorio evitar los abusos cometidos contra el indio, esto no se cumplía en muchos casos. Por tal razón, se envió a un funcionario para que vigilase el comportamiento de los representantes de la corona. Este tenía a su cargo no sólo corregir y promover las correcciones de tales abusos concretos, sino también servir de canal jurídico para el ejercicio de las acciones que la defensa suscitara.

La labor de protección se encomendó a la Iglesia y al clero, que la asumieron como una misión más dentro de su trabajo pastoral. Con ello, la Institución se convirtió en la única salvaguardia para los indígenas.

Estas investigaciones arrojan luces sobre una etapa de la historia de América, que por haber sido abordada, muchas veces con prejuicios, impide ver lo que ha significado el legado colonial en lo que concierne a la suerte de muchos países hispanoamericanos.

Carlos Fuentes. La mort d'Artemio Cruz entre le mythe et l'histoire

Fernando Moreno

París, Editions Caribéennes, 1989.

La muerte de Artemio Cruz es por fortuna una novela que no se agota en ningún tipo de análisis, sea de la índole que fuere, pues en cualquier lector inquieto su vigencia se hace evidente y en quienes la leyeron hace mucho tiempo, ésta aflora de nuevo cuando se relee. El libro de Fernando Moreno es un análisis de la obra a la luz de la teoría de la novela de Bajtin para quien el género es un cronotopo que se va articulando desde diferentes voces, incluyendo no sólo las de los personajes, sino también las del narrador y las del autor.

Más que un ensayo, se trata de una guía para los estudiantes en la que se desglosan los temas que aborda el libro: la historia, el tiempo, la memoria, el orgullo, los misterios de la ambigüedad, el laberinto, la revolución; y, además se detiene en los signos, los símbolos y los mitos, dejando de lado aspectos fundamentales en la novela.

Fuentes ha recreado en esta obra, no sólo un período importante de la historia de su país, sino que también ha resumido lo esencial del ser latinoamericano. La proyección de su novela va más allá de la creación de un nuevo lenguaje, pues apunta a todos los tiempos, rompiendo con la lógica a la que nos ha sometido la cultura occidental y mostrando cómo la vida y la muerte son etapas de un proceso vital. Tales fenómenos difícilmente son apreciados en su complejidad cuando se aborda una obra a la luz de una teoría, pues el resultado será siempre una visión fragmentada que impide descorrer el velo tras el que se oculta un universo infinitamente rico en posibilidades, como el que nos presenta Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*.

scritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana

Coloquio internacional, Centre de Recherches Latino-Americaines. Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990

Esta publicación contiene, entre otras ponencias del coloquio, «Discurso erótico y la escritura femenina», de Marta Morello Frosch; «La problemática de la sexualidad en la escritura de Margo Glantz», de Magdalena García Pinto; «La escritura de eros en Sábato y Bioy (un diálogo entre textos)», de Trinidad Barrera; «Estética y erótica en Octavio Paz», de Gemma Areta; «Textualidad y sensualidad: el crítico como confesor», de Adam Sharman y «Del incesto al parricidio: escritura y sexualidad en la obra de Augusto Roa Bastos», de Alain Sicard.

La serie de artículos constituye un intento de acercamiento a la problemática escritura y sexualidad que ha sido abordada desde distintas perspectivas. Vale la pena destacar la especial relevancia que se da a la escritura femenina, como un hecho susceptible de ser particularizado dentro del conjunto de la creación literaria.

El texto que se ocupa de las escritoras Luisa Valenzuela e Isabel Allende señala la presencia del elemento masculino en el lenguaje femenino, fenómeno que a juicio de su autora denota una dosis de complicidad con el sistema que las oprime. Lo que se propone es que la escritura femenina elabore un discurso que rompa con las relaciones de dominio de un sexo por otro.

Se aborda también, el tema de la homosexualidad en aquellos escritores que textualizan el hecho hasta convertirlo en discurso. Del mismo modo se reflexiona sobre el lenguaje que aborda la heterosexualidad y, en general, lo que se refiere a las relaciones amorosas.

Postmodernidad y narrativa latinoamericana

Norma Mazzei

Buenos Aires, Editorial Filofalsía, 1990

El concepto de Modernidad va más allá de las categorías estéticas, en tanto que implica el enfrentamiento de mundos en disolución, evolución y formación. Desde las polémicas entre «Les anciens et les modernes», se aprecia la necesidad, en ciertos sectores de la sociedad, de afianzar todo aquello que está por venir —lo nuevo— y al mismo tiempo romper con la tradición —lo viejo—. Esta situación afecta diferentes esferas de la vida, pero en el arte ocurre de manera muy especial porque es precisamente en ese espacio donde se intenta dar una forma a lo nuevo, mediante propuestas estéticas. Ello explica que las vanguardias intenten escapar al estatismo de las sociedades y provocar desde el arte todos los choques.

En este ensayo su autora indaga en torno a la postmodernidad y la literatura latinoamericana, precisando el concepto de postmoderno, analizando la visión general de las categorías que hacen de la modernidad un mode-

lo cuestionado y estudiando obras de García Márquez, Vargas Llosa y Donoso.

A la luz de las teorías de Habermas y Eco, Mazzei destaca la actitud consumista de la sociedad actual y lo que este hecho implica en la construcción del conocimiento.

Asimismo, la autora analiza el papel de los medios masivos de comunicación en la formación de una conciencia postmoderna que despliega su interioridad más hedonista y va a la zaga de estímulos sensoriales.

Trenes del sur

Carlos Hugo Aparicio

Buenos Aires, Editorial Legasa, 1988

Dejar la infancia es tal vez uno de los hechos más desgarradores de la vida de un individuo. Esto explica por qué Carlos Hugo Aparicio ha querido adentrarse en aquella etapa inmensamente rica en contenidos, especialmente cuando se nos muestra desde la perspectiva del niño.

Nacido en La Quiaca, Argentina, 1935, Aparicio es también autor de *Pedro Orillas*, 1965; *El grillo ciudadano*, 1968; *Andamios* (poemas), 1980; *Los bultos*, 1974; *Sombra del fondo* (cuentos), 1980. *Trenes del sur*, su última novela, intenta recuperar los sueños rotos de la infancia. El escenario es un pueblo argentino de la frontera con Bolivia, ventoso y pálido, de casas bajas, partido en dos por las vías del ferrocarril, con la torre de la iglesia sobresaliendo por entre los techos.

La escuela donde el protagonista conoció los sobresaltos del primer amor, se quedó vacía. Todas las imágenes están cargadas de nostalgia y esa atmósfera se ve enriquecida por las letras del tango que intentan dar cuenta de los sentimientos del personaje. Emigrantes en esencia, los argentinos se vieron obligados a dejar el lugar donde nacieron, para empezar una nueva vida. El tango es la expresión más clara de la nostalgia que se siente por la ruptura irremediable de todo aquello que constituye las raíces. Memoria, deseo e imaginación son tres direcciones de una actitud vital mediante la cual el autor trata de manejar lo ausente, de tal manera que las imágenes sensibles que del pasado nos presenta Aparicio, en *Trenes del sur*, apuntan hacia una regeneración simbólica del pretérito.

Las horas desnudas

Ligia Fagundes Telles

Barcelona, Ediciones Paradigma, 1991

Las fronteras entre la realidad y la ficción no existen, nos dice Fagundes Telles en su última novela. Nacida en Saõ Paulo, Brasil, esta escritora es autora de *Playa viva*, 1944; *Historias del desencuentro*, 1958; y *Jardín salvaje*, 1964. Por la línea de lo fantástico esta sorprendente narradora crea en torno a su personaje, Rosa Ambrosio, una serie de escenarios que superan los límites de lo absurdo. Se trata de una actriz alcohólica en el declive de su carrera que ante la desdichada realidad de su existencia prefiere vivir en el recuerdo. Ello implica una transformación de ese recuerdo. Mediante la fuerza de un deseo insatisfecho, el yo se desdobla y esto conduce a la disolución del sujeto. Por esta razón no sabemos quién es el personaje. Ella pasa con facilidad de un papel a otro.

Los hechos ocurren bajo la mirada del gato Rahul, el testigo mudo de la tragedia de Rosa. Él mismo, ya ha vivido muchas vidas, las cuales recuerda de manera fragmentada. Fue un joven poeta del Imperio Romano; atleta en un tiempo que no puede detectar y un chiquillo agarrado a las faldas de tres mujeres en una casa de persianas verdes. Él es el testigo de todos los fantasmas que entran en la casa de la actriz. La novela ocurre en una sociedad también en decadencia, en un tiempo que se acerca a un cambio de siglo. También está la analista Ananta Medrano cuyas obsesiones se proyectan sobre sus pacientes, personajes que desaparecen misteriosamente, un gato que lo sabe todo y a través de cuya conciencia vislumbramos el universo de la novela y situaciones absurdas, son los elementos que conforman el universo de *Las horas desnudas*.

El curandero del cuarto oscuro

Gabriel Báñez

Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990

Gabriel Báñez nació el 2 de junio de 1951 en La Plata, Argentina. Ha publicado antes *Tres guerras*, *Pasajes*, *Hacer el odio* y *Góndolas* y ha recibido menciones

en concursos de cuentos internacionales. Su última novela, *El curandero del cuarto oscuro*, es una reflexión en torno al pasado. Recorriendo los misteriosos pasillos de la infancia, el protagonista encuentra la persistente presencia del padre, un aprendiz de mago que pasó de la medicina a las ciencias ocultas. La madre, una costurera pegada a la Singer, es un fantasma envuelto en la penumbra. La casa, situada en un barrio obrero, en la época del peronismo, tiene la extraña propiedad de cambiar, acorde con el paso del tiempo.

El autor recorre secretos corredores, donde reconstruye presencias, escenarios y voces. Esta novela se convierte en una intensa evocación que revive diversas épocas políticas de Argentina, desde el peronismo, hasta los más recientes acontecimientos. Nostalgia con dosis de ironía y sarcasmo, intrigas, deseos y frustraciones, se expresan en afirmaciones como ésta: «En este país nadie crece. O sí: crece el desencanto, el abatimiento, el desalojo de la infancia.»

Ni existencialista ni fantástica, *El curandero del cuarto oscuro* recurre a la metáfora del mundo, concebido como una casa, sujeta a los efectos del paso del tiempo, y cuando ésta se queda sin habitaciones es preciso buscar rincones y recovecos para levantarlo.

La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia
Priscila Méndez
Madrid, Editorial Pliegos, 1990

En este trabajo su autora estudia cuatro décadas de teatro en Hispanoamérica (1943-1981), analizando obras de distintos países: «Corona de sombra», de Usigli (México); «Historias para ser contadas», de Dragún, (Argentina); «Farsa de amor comparadito», de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico); «La noche de los asesinos», de José Triana, (Cuba); «Yo también hablo de la rosa», de Carballido (México) y «La señorita de Tacna», de Vargas Llosa (Perú). El análisis contempla en particular el diálogo entre el texto y su mundo interior, explorando en el nivel metadramático. Esta tendencia, conocida como metateatro o teatro referencial pretende que el género tenga conciencia de su ficcionalidad y, al mismo tiempo, la ponga en el escenario. La autora también tiene en cuenta la influencia de las corrientes europeas en la dramaturgia hispanoamericana, la expresividad vanguardista, el teatro épico de Brecht, la corriente del absurdo, las cuales permitieron romper con la tradición mimética y adoptar una postura crítica ante la realidad artística y la ficción histórica.

Del mismo modo, se tiene en cuenta la dimensión narrativa y poética en el drama; el divertimento como tema; el teatro como espectáculo; el receptor como creador de la metaficción. La presente publicación aporta, en general, nuevos elementos para estudiar la dimensión autoconsciente, los resortes internos del texto y las relaciones con el mundo de convenciones que definen el género.

La noche anterior
Martín Caparrós
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990

«Se empieza por escribir lo que uno cree: se termina por creer lo que uno escribe». La frase encontrada en los apuntes del «cuaderno de viaje» del narrador de *La noche anterior* constituye el sentido de esta novela. Caparrós, su autor, periodista, traductor y docente universitario, ha publicado también *Ansay y los infortunios de la gloria* (1985), *No veles a tus muertos* (1986) y *El tercer cuerpo* (1990).

La isla de Patmos es el lugar donde se agolpan los recuerdos fragmentados, a partir de los cuales se quiere llegar a la palabra original. Como Orfeo, el autor parece obsesionado por la conquista de la inmortalidad, razón por la cual busca en la palabra la posibilidad de romper los límites entre la vida y la muerte.

La escritura permite cumplir ese ciclo por el cual una acción o unas imágenes son condenadas a renacer en cada lectura. Así, lo que está escrito en el cuaderno de viaje, tanto como lo que está oculto detrás de las palabras del texto revive el pasado. Las notas tomadas en París, las imágenes difusas de dos amantes que tratan de ser uno, el ritual del diario vivir que se repite a través de los siglos se convierten en una extraña composición que superando la historia, condensa el principio y el fin en la desnuda pureza del acto creador.

Una muñeca rusa
Adolfo Bioy Casares
Barcelona, Tusquets Editores, 1983

Los maestros como Bioy Casares, para quienes el arte de narrar es un asunto lúdico y desgarrador a la vez, siempre nos sorprenderán con sus historias. Desde sus primeras hazañas literarias, al lado de Borges, este escritor supo romper con la corriente realista para introducirse en la literatura fantástica cuya vigencia es indiscutible. Con *La invención de Morel* Bioy Casares se instala en un universo cultural que, a pesar de ser inmensamente rico en lecturas, no recurre a la retórica libresca sino que la inventa.

Bioy Casares traslada las formas del ensayo a la arquitectura del cuento con una extraña habilidad. Las acciones y los personajes parecen cumplir la función de cifras de su despejamiento. Bajo la apariencia lúdica, los cuentos incluidos en *La muñeca rusa* nos llevan al escepticismo. La trampa que el destino le juega a Maceira, personaje del cuento que da título al libro, es una muestra del sarcasmo y la ironía que caracterizan la obra de este escritor cuya lucidez se aprecia también en «Catón», historia que muestra las contradicciones entre el arte y la política o en «Encuentro con Rauch» donde se rompen los límites entre la realidad y la ficción. El universo fantástico juega con las paradojas en «A propósito de un olor» y puede ser una fuerza incontenible que lleva al lector a la risa o al desasosiego cuando le presenta historias con situaciones de la vida cotidiana que, pese a su elementalidad, son capaces de construir una atmósfera de extraña enajenación.

Consuelo Triviño

El espacio autobiográfico
Nora Catelli
Lumen, Barcelona, 1991, 168 páginas.

La crítica argentina Nora Catelli, bien conocida por su obra menuda y su trabajo periodístico y didáctico, nos ofrece, al fin, un texto en formato libresco, en el cual ataca el asunto de la autobiografía por dos grandes vertientes: la conceptual y la casuística.

Para la primera, recorre las sugestiones y polémicas abiertas por Paul de Man, Mijail Bajtín y Georg Lukács, sin olvidar aportes clásicos en la materia, como la teoría del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Las conclusiones son agudas y permiten una extensa aplicación: la autobiografía es la exploración del Otro, que se revela en el texto y se instituye en clave de la interioridad en el seno del mundo, de la forma en el seno de la materia. Por ello, los Schlegel proponían considerar el discurso autobiográfico como ajeno a la literatura, a la vez que definían a ésta con la fórmula goetheana de la confesión enorme y dispersa.

En lo casuístico, Catelli estudia la autobiografía de la cubana (entonces española) Gertrudis Gómez de Avellaneda, poniendo el acento (léase: el dedo en la llaga) acerca de cómo una mujer explora su Otro y se formaliza, siendo que, en la sociedad sexista del siglo XIX, la mujer es, precisamente, la alteridad constante y lo informe de la naturaleza.

En páginas apretadas, incisivas, elegantes, Catelli nos lleva por la frontera donde la autobiografía instala sus pretensiones y sus nudos críticos, cuando no crípticos, pues aspira a mantener/mostrar los secretos del «alma». Sólo cabe esperar que la autora repita su empresa de escribir libros y que amplíe la incalculable casuística de la autobiografía, con o sin mujeres, es decir, sin o con varones.

Manucho. Una vida de Mujica Láinez
Óscar Hermes Villordo
Planeta, Buenos Aires, 1991, 318 páginas.

Manuel Mujica Láinez (1910-1984) fue, a la vez, un perfilado escritor y un personaje. Éste, con sus luces, ocultó, por paradoja y a menudo, al otro. Manucho fue más conocido que Mujica Láinez. El conflicto y la armonía entre ambos, valga la fórmula sarmientina, es un buen acicate para el biógrafo y ha sido, sin duda, el punto de partida de Villordo en su proyecto.

El autor conoció muy bien al biografiado, lo cual implica ventajas e inconvenientes: noticias de primera mano, exceso de proximidad, amistad. En otro sentido, la

abundancia de gente que aún puede testimoniar sobre Mujica plantea iguales ambivalencias: es posible recoger parte del tesoro oral de Manucho, pero las reticencias y el pudor también ponen sus límites.

Villordo ha optado por la vía del medio, combinando las fuentes escritas y orales. Entre las primeras, ha exhumado documentos, entre los que destacan las anotaciones de Manucho en sus álbumes de fotografías, sus libretas de apuntes cotidianos, sus cartas. Luego, hay una enorme obra suelta, periodística, que se une a sus textos autobiográficos y a su labor de ficción.

Como no podía ser menos, una biografía de Mujica obliga a los «ecos de sociedad» de una época esplendorosa y ya un tanto *décadent* de la alta burguesía porteña, pero también señala las contradicciones de Manucho con su *milieu*, las cercanías y extrañezas que suscitaban en él un medio fascinante y, al tiempo, henchido de maniáticos, alucinados, inútiles y perversos. En esta dualidad radica el mayor interés de su obra.

Destaca Villordo en la sutileza con que encara las penumbras de la vida sexual y sentimental de Manucho y de su madre, así como en la evocación de las tertulias literarias, teatrales y pictóricas de estas últimas décadas porteñas. Dentro de muchos años, podrá escribirse una biografía de Mujica Láinez dotada de documentos más abundantes, que se irán conociendo a medida que el secretismo ceda ante el tiempo. No obstante, ya no podrá recuperarse el tiempo perdido de las memorias personales, los juegos de palabras y el arte del chisme, esenciales a toda reconstrucción histórica, y que son el tesoro particular de este libro.

La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX

Charles A. Hale

Traducción de Purificación Jiménez, Vuelta, México, 1991, 453 pp.

Hale es un conocido historiador social de las ideas, especializado en el liberalismo mexicano, sobre el cual escribió un libro acerca de los tiempos de Mora. De algún modo, el presente trabajo continúa al anterior, pues analiza la «conversión» del liberalismo mexicano en la llamada política científica del porfiriato, inspirada por la filosofía comtiana.

Ya Leopoldo Zea mostró, en sus pioneros trabajos, cómo el comtismo mexicano tenía una coloración nacional que lo distinguía del francés y, a partir de estas sugerencias, Hale revisa los tópicos acerca de recepción y difusionismo de las filosofías europeas en la América posindependentista.

En los diversos capítulos de la obra, Hale aborda la filosofía política de los «científicos», su incidencia en la deriva del constitucionalismo mexicano tras la experiencia de la Reforma, la Intervención y el Juarizmo y, sobre todo, se detiene en lo que fue la tarea más intensa de los positivistas, su labor pedagógica. La educación popular, la elaboración de una literatura didáctica de carácter nacional y la formación de profesionales por medio de escuelas de magisterio, ocupan una zona privilegiada de la experiencia positivista y, por lo mismo, en el contexto del libro.

El rastreo de información hecho por Hale es minucioso y crítico. La enorme documentación manejada ha sido sometida a un examen cualitativo y clasificada conforme a las necesidades de una lectura fluida. En el fondo, lo que Hale cuenta es la lucha entre filosofías políticas divergentes (liberalismo y positivismo), que resultan la una influida por la otra y, finalmente, conciliadas en una suerte de positivismo liberal o liberalismo positivista. De algún modo, el puente que lleva de Juárez a Madero.

B. M.

Crítica y ficción

Ricardo Piglia

Ediciones Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral, col. Entrevistas, Buenos Aires, 1990, 212 págs.

El género *entrevista* no tiene acaso hoy buena prensa entre los literatos argentinos. No es que, por lo general, a muchos deje de entusiasmarlos la perspectiva de llegar a ser entrevistados, sino que muchos coinciden también, quizás, al menos privadamente, en que el nivel promedio

de los reportajes no resulta —desdichadamente— muy alto. Y, sin embargo, allá por la década de los sesenta, en Italia, Oriana Fallacci lo llevó periodísticamente a la culminación. Si nos vamos más lejos, además, encontramos antecedentes justicieramente ilustres. Si no, ¿qué otra cosa más que entrevistas (así sea con un interlocutor imaginado), son los imborrables *Diálogos* de Platón? ¿Y qué las memorables conversaciones de Goethe con su secretario Eckermann? Hasta nuestro Jorge Luis Borges, incluso, a pesar de su excesiva generosidad al respecto, supo aprovechar ciertos resquicios de los profesionales para agregarle a sus abundantes entrevistas por lo menos humor, cuando no hondura.

Y ahora viene a resultar precisamente cierto insospechado, inusitado discípulo de Borges, este Ricardo Piglia que es sin duda realmente uno de los más relevantes (y hasta me animo a decir, auténticamente de los pocos) intelectuales argentinos contemporáneos, quien lleva en este libro, al menos entre nosotros, aquel género *entrevista* a su culminación. Piglia se vuelve relevante, en nuestro actual contexto, no sólo porque reconoce y reivindica abiertamente dos tendencias, dos corrientes hasta no hace mucho en gran medida preponderantes de nuestros ambientes culturales, a saber el pensamiento político de izquierda y la vanguardia estética —que no siempre supieron andar juntas, aunque en un comienzo lo intentaran—, sino también porque, haciéndolo y, precisamente al hacerlo, ejercita una desmitificadora y en el mejor sentido inquietante actitud crítica que, aunque no siempre se coincida totalmente con ella (y mi caso particular es el de descubrir no sin sorpresa que son bastantes los puntos coincidentes), deviene absolutamente llamativa y dichosamente saludable ante la opaca anomia con que el inflado posmodernismo nos agobia.

El único riesgo verdadero, a mi modesto entender, que corre intelectualmente la estrella felizmente en ascenso del autor, no es el del malentendido, que cualquier escritor de raza reconoce, sabe implícito en el uso del ambiguo lenguaje de los hombres, o el de las propias contradicciones, circunstancia también ineludiblemente humana, sino el de ver peligrosamente congeladas en dogmas, al ser consumidas, opiniones o conceptos cuya mayor virtud me parece, siempre a mi modesto entender, su capacidad de provocar muchas fecundas y múltiples resonancias, no siempre en una misma dirección. Congelamiento que sería además, por otro lado, un gran contrasentido para una actitud que se quiere ampliamente cuestionadora.

Heredero en cierto modo de una transgresión que no se imaginaba por supuesto apenas formal, Piglia ha terminado concretando su campo de trabajo —no sabemos si en forma voluntaria, o forzado por las circunstancias, aunque me inclino más por un devenir digamos natural— a lo específicamente literario, no sin dejar de extender por supuesto sus ramificaciones en los más diversos sentidos. De los tres nombres emblemáticos con que se anima a resumir lo que considera más productivo de las letras argentinas, es decir, Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, extrañamente (dados sus antecedentes) y a la vuelta de los años, es con este último, como ya anticipamos, con quien nos parece viene a ligar una cierta actitud de filiación, para nada simplemente apologética y en la cual de algún modo el hijo puede terminar devorando a su padre, metafóricamente hablando. Inclusive, es más bien con el sistema de producción y de apropiación implementado por Borges, digamos con su técnica, antes que con su estética o su mundo, pero también con cierto estilo suyo de seducción intelectual, aquello con lo cual podemos relacionar a Piglia, por otro lado, igualmente uno de nuestros pocos escritores en quien —como es el caso, con el autor de *Ficciones*— la actividad crítica explícita convive con la creación literaria.

Basándose en la más que inteligente recopilación de una serie de reportajes que le fueran efectuados, y que fueron suscitados sin duda por su legítimo resplandor intelectual, Piglia ha convertido aquí en estilo y en forma unitaria, puliendo y volviendo a pulir con toda probabilidad cuidadosamente, pero quizá más a la manera de un río con su canto rodado que como un mero ejercicio de corrección, lo que fue tal vez asimismo en un comienzo el fluir de su pensamiento ante preguntas, en su gran mayoría, también inteligentes.

El resultado es un nuevo logro crítico y estético del autor. Su pensamiento y, acaso por primera vez, también algo de su intimidad personal, hasta ahora discretamente velada (otra concomitancia borgeana), aprovechan al desencadenante de los interrogadores para devenir prácticamente un aquí sí novedoso género literario, aquel que comenzamos llamando *entrevista*, que se ajusta de una manera casi milagrosamente plástica a su ex-

presión más propia. Aunque el autor termine concediendo, en un atento epílogo, la parte que debe haberle correspondido a los investigadores, de quienes modestamente afirma que «son tan autores de estas páginas como yo mismo», presiento que, por el contrario, con *Crítica y ficción* tenemos entre manos, en más de algún sentido, un Piglia auténtico.

Adiós, poeta...

Jorge Edwards

(Tusquets, col. Andanzas, Santiago de Chile, diciembre de 1990, 323 páginas).

No hubiera sido, acaso igual, que cuando con su *Persona non grata,* aparecido en 1973, descubrió las intimidades de su ruptura con Fidel Castro, mientras él mismo era nada menos que embajador de Salvador Allende en Cuba. Pero, igualmente, quizá tan sólo menos de una década atrás, este nuevo libro suyo, tampoco hubiera dejado totalmente conformes ni a tirios ni a troyanos. Hoy, las circunstancias políticas mundiales se han modificado en forma notable y, por lo tanto, también su reflejo en la vida intelectual. Pero, no obstante, este volumen que obtuvo recientemente el Premio *Comillas* (para libros de memorias) por parte de esta misma editorial española que ahora lo publica, no dejará tal vez de promover sus ronchas. Y, como suele ocurrir, cuando una obra es esencialmente honesta, tampoco dejará totalmente satisfechos ni a los filo ni a los anti.

Parece ser una característica de la obra de este escritor chileno, durante mucho tiempo diplomático de carrera, la de bifurcarse entre títulos de ficción narrativa y documentos de crónica testimonial, lo que no deja de resultar otro palpable testimonio de los difíciles momentos históricos que a los escritores nos tocó —y nos toca— vivir. (Aquella paradigmática sentencia de Wilhelm Worringer: «Luchamos con sólo media verdad contra una mentira entera», enderezada originalmente contra el siniestro universo que imaginaba el nazismo, fue cobrando a lo largo del siglo una dimensión mucho más precisa, cuasi orgánica y, al mismo tiempo, también plenamente universal, por no decir planetaria). Claro que —y no resulta en absoluto secundario—, en todos sus escritos, Jorge Edwards nos depara el no suficientemente prodigado placer de leer un límpido y caudaloso castellano, lo que no es poco decir, también, en los tiempos que corren.

Cuando el poeta de *Residencia en la tierra* era joven y ya comenzaba a cortejarlo la fama que pronto se echaría en sus brazos casi hasta abrumarlo, en ese magnífico país de poetas y de amantes de la poesía que espero siga siendo Chile, sólo le disputaba el cetro de príncipe de los poetas, nada menos que Vicente Huidobro, una de las voces más originales y límpidas de la vanguardia latinoamericana, y también el torrencial y apasionado Pablo de Rokha, que llevó su nivel de competencia hasta el extremo de publicar una gruesa diatriba, abiertamente agresiva y cuasi panfletaria, francamente titulada *Neruda y yo.*

Pues bien, aunque en muy distinta y hasta opuesta perspectiva, este nuevo libro de Jorge Edwards, también gira básicamente alrededor de Neruda. Pero, ¡con qué grado de diferencia! Si en tantos otros países, bien podemos decir que prácticamente no hubo poeta en nuestra lengua que no tuviera que digerir, de una u otra manera, tanto la influencia estética como la intelectual de una personalidad de semejante talla, para bien y para mal, no resulta difícil imaginar el alcance que dicho influjo podía cobrar en la misma patria de Neruda y entre sus jóvenes colegas.

Así, *Adiós, poeta...* es de algún modo no sólo la historia de una relación, sino también la de una iniciación, en todo el amplio abanico de sentidos que abarca esa palabra y, por ser Neruda quien era e involucrar lo que involucraba, no alcanza apenas carácter personal, sino que inviste (de una u otra manera, por acción u omisión) características en cierta medida generacionales, y hasta de más de una generación.

Simplificando, lo que siempre es riesgoso, la tesis que parece emerger del libro es que, como aquellos cardenales de José María Blanco White «que eran personajes mundanos, perfectamente ateos, que mantenían su toga cardenalicia por comodidad, por pereza intelectual, por conveniencia» (pág. 227 de esta edición). Neruda siguió fiel al Partido Comunista aunque en su fuero íntimo sus convicciones se hubieron ido resquebrajando, muy especialmente a partir de las primeras revelaciones públicas de Nikita Kruschev, en 1956, sobre los antes negados crímenes de Stalin. No parece ser esa, objetivamente, la imagen que ofrecía oficialmente el poeta, aunque una

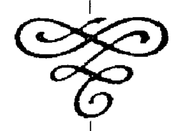
u otra cita de su obra muy cuidadosamente escogida por Edwards aquí y allá pareciera brindarle cierto aval, pero —al mismo tiempo— tampoco estamos los simples lectores en condiciones de calibrar una intimidad como parece ser el caso de este cronista.

De todos modos, más allá de lo bien tramado del libro, que prácticamente no decae en su interés por ningún momento, y de lo apasionante y significativo de esa doble relación (ambigua en el mejor sentido) con que el autor va oscilando entre simpatizante y disidente, como le ocurrió a otros intelectuales de más o menos su misma generación, hay otras inferencias que bien podemos permitirnos. En primer lugar, que todo lo que simboliza de saludable y positivo, por ejemplo, la caída del muro de Berlín, no puede servir tan sólo para acentuar ahora apenas uno de los polos del antiguo maniqueísmo. Las cosas, como suele ocurrir, y por suerte, son mucho más sutiles, mucho más complicadas, y mucho más amplia la gama de los matices posibles. Este mismo escritor, Jorge Edwards, que se animó a enfrentar como dijimos a Fidel Castro, lo hizo «desde una posición de izquierdismo racional y democrático» (pág. 258) y, aún hoy, para despecho de ciertos anti, en este mismo libro concluido en mayo del año pasado habla de sí mismo con estas palabras: «era en aquellos años, y a veces llego a sospechar que lo sigo siendo, lo que se llama un *intelectual de izquierda*».

Por otro lado, sean cuales fueren las diferencias que tengamos lealmente con las posiciones políticas tan largo tiempo sostenidas por Neruda, y más allá también de la desconfianza que podía ocasionarnos el hecho de haberse visto vuelto estatua en vida, nos resulta hoy casi inimaginable —no sólo en nuestro atribulado país sino en casi todo el planeta, ya prácticamente sometido en su totalidad a la influencia deletérea de la llamada sociedad de consumo— que un escritor que sólo fue estrictamente *poeta* haya logrado alcanzar una tan vasta resonancia pública, no ya apenas nacional, sino decididamente internacional.

E intuyo, modestamente que, en su medida, para algo debe haber contribuido ciertamente a ello, la envidiable circunstancia de que en su propio país, nuestro querido y hermano Chile, hoy felizmente devuelto a la democracia (cosa en la cual también algo tuvo que ver este mismo Jorge Edwards, presidente durante la dictadura de Pinochet del Comité de Defensa de la Libertad de Expresión), la poesía es y, confío, sigue siendo, a diferencia de lo que ocurre desdichadamente en otras partes, una presencia activa y por lo tanto nutricia no sólo en los ámbitos culturales sino también, lo que es quizá más importante y llamativo, en amplias capas de su entera sociedad.

Rodolfo Alonso



Los libros en Europa

Las máscaras de Dios. Volumen I: Mitología primitiva. Volumen II: Mitología oriental
Joseph Campbell
Traducción de Isabel Cardona y Belén Urrutia
Alianza, Madrid, 1991, 561 y 594 páginas.

Como suma de su obra de antropólogo especializado en religiones comparadas y orientado hacia las descripciones psicoanalíticas de lo mitológico, Campbell ha construido esta obra en cuatro volúmenes, de los cuales se ofrecen, ahora, los dos primeros.

Tras una breve introducción teórica, en la cual se delimitan las categorías de lo religioso y lo mítico, el autor se interna en las creencias religiosas de la prehistoria, agrupando los relatos míticos por temas concretos y encasillando, a su vez, éstos, en los conjuntos culturales mayores (pueblos cazadores, labradores, hasta los umbrales del paleolítico), deteniéndose con especial interés en los fenómenos del totemismo animal y del chamanismo.

En el volumen dedicado al mundo oriental caben más precisiones teóricas, entre las cuales una destaca por lo difícil y fundacional: el dualismo Oriente/Occidente. En los campos temáticos, Campbell se encamina por nacionalidades abarcantes: China, India y Japón. No obstante, hay una serie de temas comunes que hacen a un gran apartado liminar, donde se analizan los contenidos religiosos del Estado, las ciudades utópicas y el sentido de la temporalidad en las culturas asiáticas clásicas.

La obra campbelliana quizá sea, junto a la *Historia de las religiones comparadas* de Mircea Eliade, la empresa de mayor aliento sistemático y, a la vez, la más sintética en la materia. Se la puede abordar como una enciclopedia, pero también como una narración de la historia religiosa de la humanidad, lo cual equivale a decir de la historia de las culturas y de la Humanidad como categoría. La erudición aparece al servicio de la fluidez y la sapiencia de una vida dedicada a la babélica variedad de las máscaras divinas, está puesta en marcha para la persuasión y edificación del lector.

Krause, educador de la humanidad
Enrique Menéndez Ureña
Universidad Pontificia de Comillas. Unión Editorial
Madrid, 1991, 506 páginas.

Krause y el krausismo hispánico han sido objeto de constantes relecturas en España y América Latina. La actualidad y revalorización del curioso krausismo en nuestra cultura obliga a tales retornos constantes. Menos habitual, en cambio, ha sido estudiar la vida del afortunado filósofo alemán fuera de Alemania.

Menéndez Ureña, con paciencia de estudioso y versación de filósofo, se ha medido con una enorme cantidad de documentación krausiana, que comprende documentos manuscritos de primera mano y bibliografía de época, primaria y derivada, así como fuentes comparadas. De tal modo, es posible seguir el itinerario mundano de Krause y, al mismo tiempo, observar su formación como pensador y escritor, es decir, haciendo una necesaria síntesis entre biografía externa y obra intelectual.

Vemos a nuestro filósofo en la casa paterna para luego formarse en la mitológica Jena de 1800, ingresar en la masonería, elaborar su modelo de humanidad, trabajar como enseñante y lingüista en Dresde y en Berlín, para culminar sus estancias finales en Gotinga y la mencionada ciudad sajona, cuando sus encontronazos con las religiones institucionalizadas, a partir de una religiosidad ecuménica e ilustrada que choca contra los poderes eclesiales establecidos y la politización de lo sagrado.

El aporte de Ureña como biógrafo es de primera calidad, pero, además, el lector interesado podrá volver, esta vez genéticamente, a la obra de Krause, siguiendo la huella de su historia espiritual y releyendo su obra, curiosa e incitante, a la vez que convertida en uno de nuestros destinos intelectuales.

Historia y futuro ¿Sobrevivirá la modernidad?
Agnès Heller
Traducción de Montserrat Gurguí
Península, Barcelona, 1991, 219 pp.

Heller vuelve siempre a sus viejos amores, aunque no siempre con el mismo amor. Su amplia zona de inquietudes está poblada por los asuntos y zozobras de la modernidad, entendida con la amplitud que va desde la recepción de Aristóteles en el Renacimiento hasta la actual Europa sin muros ni excesiva claridad de metas.

Esta miscelánea permite reexaminar antiguas investigaciones de Heller, como la sociología de lo cotidiano, a la que dedicó un libro entero allá por 1970, y que Península incluye en su catálogo; la moral kantiana y sus vinculaciones con la dupla sociedad-felicidad; la epistemología de las ciencias sociales, tema espinoso para un investigador de formación marxista; la tan manida desaparición del sujeto; Karl Schmidtt y su teoría del poder autosustentado; las posibilidades de que, con el sujeto, la cotidianeidad y lo público, también acaben los tiempos modernos. Y el interrogante obligado acerca de si vivimos, sin darnos cuenta o categorizándolo mal, un tiempo posmoderno.

Muchos incisos del pensamiento político y social se han ido desvaneciendo en estos veinte últimos años. Sin embargo, quedan en pie las propuestas de los tiempos modernos y, singularmente, de la Ilustración. No sus consecuencias actuales, sino sus promesas incumplidas. Si resultan irrealizables, la modernidad ilustrada habrá caducado. Ello no es bueno ni malo, es simplemente histórico. Nada en la historia tiene garantía de eternidad. Pero estamos acabando un siglo en el cual, cada vez que se quiso atentar radicalmente contra la Ilustración, se volvió, con balances sangrientos y alocados, a lo premoderno.

Tenemos futuro, dice Heller, en tanto no hemos acabado con las empresas de nuestro pasado inmediato. Y en la medida en que los hombres se reconozcan, no iguales, sino distintos y equivalentes. Otros y solidarios.

La cuestión colonial y la economía clásica
Carlos Rodríguez Braun
Alianza, Madrid, 1989, 232 páginas.

Tras una breve introducción acerca del pensamiento económico sobre el asunto colonial en los siglos XVI al XVIII, el autor entra de lleno en el estudio de las teorías que los economistas clásicos, liberales o imperialistas, ofrecen para explicar el fenómeno del colonialismo como parte necesaria y protagónica en la evolución del capitalismo mercantil, y luego, industrial.

Los intereses de Braun se concentran, sobre todo, en Adam Smith, Jeremy Bentham, John Stuart Mill y Karl Marx. Todos ellos, en diversa medida, aprobaron el colonialismo y criticaron la gestión colonial. Algunos, como Smith, propusieron dar mayor autonomía y calidad de provincias a las colonias. Ninguno propició la independencia de ellas, si acaso, alguno, aceptó que se independizaran aquéllas donde había una mayoría de población europea.

Los reparos a la explotación de las colonias provenían, en los economistas liberales, al elevado coste de su manutención y a la formación de monopolios que impedían el desarrollo del comercio mundial. En cuanto a Marx, celebró que los ingleses ocuparan la India y los norteamericanos, medio México, pues creía que el capitalismo era más avanzado que la economía asiática o feudal, pero atacó la ocupación inglesa de Irlanda, porque dañaba la unidad internacional de los proletarios en ambos países. Marx esperaba la revolución socialista sólo en Inglaterra y jamás se manifestó contrario a la expansión capitalista internacional por medio del colonialismo, como algunos estalinistas y secuaces han intentado mostrar en nuestros días, censurando los escritos de Marx y Engels sobre el tema.

El libro ataca, pues, algunos tópicos, y ellos es bueno, sobre todo si se hace de manera ponderada y documentada, como es el caso.

Jean Genet. La vida de un escritor maldito
Jean-Bernard Moraly
Traducción de Alberto Bixio
Gedisa, Barcelona, 1989, 327 pp.

A pesar de su inmediata y tópica imagen de maldito y gamberro, el Genet que aquí se nos presenta tiene una contrafaz desconcertante y verosímil: es un gran trabajador, que se pasó la vida leyendo y escribiendo. Como

toda buena biografía, ésta posee una hipótesis de personaje, según exigen las buenas novelas. Para resolverla, el autor plantea una serie de espejos en los cuales Genet se refleja y reconoce, trazando su itinerario vital en la imaginación y circunscribiendo su propio rostro: Ronsard, Baudelaire, Dostoievski, Gide, Rimbaud, Cocteau, Sartre, Eurípides, Nietzsche, Proust y otros.

Genet se mueve por el mundo, los bajos fondos, la cárcel, luego los periódicos, las editoriales, los teatros, Grecia, Holanda, África del Norte, los Estados Unidos, para escribir. Lo posee la escritura y hasta su homosexualidad es vista por Moraly como una sodomización por(de) la palabra escrita. Para demostrar todas estas hipótesis, el biógrafo va haciendo una cronología anual por la que desfilan los distintos niveles de la vida genetiana. Lo que va escribiendo ilumina su vida cotidiana y viceversa. De este modo, la vivacidad del relato acompaña a la densa erudición libresca y periodística y al análisis textual. Muchos Genets van naciendo y creciendo a lo largo de estas páginas, hasta morir, como una multitud, en el cuarto final de Genet.

Moraly ha preferido la lucidez al pintoresquismo, y ha criticado muchos lugares comunes. Partiendo de su aporte, la vida/escritura de su biografiado adquiere una nueva etapa cualitativa.

La sociedad de los individuos

Traducción de José Antonio Alemany

Compromiso y distanciamiento

Traducción de José Antonio Alemany

Norbert Elias

Ediciones Península, Barcelona, 1991, 270 y 222 páginas.

Michael Schröter recogió artículos sueltos de Norbert Elias, escritos en inglés y alemán, entre 1939 y 1987, o sea en la madurez y la extrema vejez del historiador y sociólogo. Recordemos que Elias vivió entre 1897 y 1990, y que su obra se centra en dos textos capitales de la historiografía en nuestro siglo, *La sociedad cortesana* y *El proceso de la civilización.*

En torno a estos libros hay una producción eliasiana que podría calificarse, sin desmedro, de «menor». Son trabajos sobre aspectos metodológicos y epistemológicos de las ciencias sociales, así como de historia del pensamiento social. De sus inquietudes temáticas puntuales vamos conociendo lo que se exhuma de modo póstumo, ensayos sobre los alemanes, sobre Mozart, sobre Freud.

En estos trabajos ahora comentados, Elias expone su concepción estructural de la historia y la sociología, estudio de la vida individual como perceptible, y de la vida social como imperceptible y abstracta. Pero de un individuo que es el resultado de una historia social y de una sociedad compuesta por individuos. En definitiva: una dialéctica individuo-sociedad que se pone en escena en ese mundo del cambio inespecífico que es la historia.

Otra dialéctica, la de distancia-compromiso, hace también a la validez objetiva y permanente de las ciencias sociales, o a su carácter esencialmente relativo y epocal. Son asuntos que preocuparon a Elias durante su tarea de historiador y que demuestran cómo, a la vez que hacía trabajos puntuales y concretos, meditaba sin cesar sobre la validez y el alcance de su propia tarea.

Krausismo. Estética y literatura

Juan López-Morillas

Lumen, Barcelona, 1991, 232 páginas.

Publicada originariamente en 1973, esta antología del pensamiento krausista español sobre temas de estética hace *pendant* con el ya clásico estudio del mismo López-Morillas acerca de este movimiento filosófico. Recoge textos de Krause, Sanz del Río, Francisco Fernández y González, Canalejas, Giner de los Ríos, Revilla, González Serrano y el decisivo estudio de *Clarín* sobre Galdós. Si se incluye a Krause entre los españoles, se debe a que su traducción por Sanz supone una adaptación en profundidad del pensamiento alemán al medio hispánico.

En su estudio liminar, Morillas incide en las tres promociones de krausistas, que matizan y conservan, a la vez, las líneas de la escuela. La teoría del arte coincide con planteamientos románticos: la poesía es una tarea autoeducativa del hombre, cuyo progreso moral no depende de las instituciones sociales ni, por ello, es un evento histórico. La razón es atemporal y los valores fundamentales (Dios, la naturaleza, lo humano) son eternos.

También romántica es la idea de que el universo es un organismo articulado y que Dios lo ha creado como

una obra de arte, siendo él un artista único y supremo. Por ello, los hombres no crean nada, sino que actualizan la creación por medio de sus obras estéticas, que sintonizan con la armonía orgánica universal. Su modelo, obviamente, es la música.

Los gustos personales de los krausistas eran un tanto ingenuos y dogmáticos. Se interesaban más por las actitudes filosóficas de los escritores y por la utilidad normativa (jurídica y pedagógica, sobre todo) de sus obras, que por sus hallazgos estéticos. Distinguieron entre actitudes épicas de confianza en el mundo objetivo de la historia y de repliegue lírico hacia la subjetividad, fueron germanófilos y galófobos, rechazaron la literatura española al uso, defendieron la novela frente al folletín y se preocuparon por enaltecer una auténtica poesía hispánica, instrumento expresivo del *Volkgeist.* Creyeron en la ciencia pero como creían los románticos, como medio de estudio del divino organismo al cual pertenecemos. Fueron, en definitiva, y en negativo, el retrato del imaginario español durante la larga Resturación que va de 1874 a 1923.

La sociedad sin hombres. Niklas Luhmann o la teoría como escándalo

Ignacio Izuzquiza

Anthropos, Barcelona, 1990, 350 páginas.

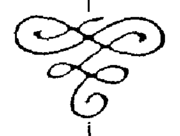
Luhmann (Luneburg, 1927) es relativamente poco conocido en el mercado de las firmas extranjeras que ilustran, en España, el actual pensamiento social. Dedicado a la administración y luego a la sociología, su debate con Jürgen Habermas logró darle relativa notoriedad y fama de pensador conservador.

Sus libros cubren diversas zonas temáticas: la metodología de las ciencias sociales, problemas de legitimación, sociología de la religión, un trabajo sobre la codificación social del amor, misceláneas periodísticas, etc.

Izuzquiza, que trabajó con los textos de Luhmann y su archivo personal, ofrece un periplo minucioso y documentadísimo sobre la obra del pensador sajón. Se ocupa de sus planteamientos metodológicos, de sus incursiones en la comunicología, en la escandalosa recepción de algunas de sus propuestas, de trabajos de campo sobre aspectos puntuales del quehacer social. Alcanza especial importancia la noción de sociedad descentrada, carente de modelo antropológico, la «sociedad sin hombres» del mundo posindustrial, dominado por mecanismos de comunicación abstracta y autorreferencias de la sociedad como sujeto de sí misma.

Quienes quieran introducirse en el pensamiento de uno de los sociólogos importantes de la actualidad, sorteando el inconveniente de las fuentes (casi todas ellas, en alemán), pueden acudir con seguridad al sólido trabajo de Izuzquiza y completar un panorama, complejo y sutil, que llamamos pensamiento social contemporáneo.

B.M.



Actualidad poética

Mundonuevos
Gerardo Deniz
Prólogo de Manuel Ulacia
El tucán de Virginia
México, 1991

Gerardo Deniz, pseudónimo de Juan Almeia (1934), tiene ya en su haber una obra poética de cierta extensión: *Adrede* (1970), *Gatoperio* (1987), *Enroque* (1986), *Mansalva* (1987), *Picos pardos* (1987) y *Grosso modo* (1988).

Extraigo del prólogo de Manuel Ulacia las siguientes líneas: «La escritura en *Mundonuevos* es la representación dramática producida por sensibles lentes de aumentos; representación que por la característica ironía de su autor llega, en ocasiones, a la parodia (...). En todo el libro la ironía es una hendedura, una grieta por donde se trasluce su asombro ante el mundo acompañado siempre de una ácida crítica. Es un inteligente sistema de recubrimientos alusivos y elusivos de significados; Gerardo Deniz ha fundado su poesía. *Mundonuevos, reflejos, ironía. Máscara*».

Poemas

Valerio Magrelli
Selección, versiones y notas de Guillermo Fernández
Prólogo del autor
El tucán de Virginia
México, 1990

Sin duda es Magrelli el poeta joven italiano más traducido. En España se encuentra, al menos, *Ora serrata retinae*, que contiene sus dos primeros libros, traducidos por Carmen Romero. Creo que el primero en publicarlo en nuestra lengua ha sido Guillermo Fernández, a finales de la década de los setenta y, en 1980, en una antología de la poesía joven italiana editada por Material de Lectura. Este volumen que ahora da a conocer la editorial que dirige el poeta Víctor Manuel Mendiola contiene poemas de *Ora serrata retinae, Natura y vetas* y algunos inéditos.

Si la literatura es una ciencia de las excepciones, como le gusta pensar a Magrelli (en realidad, copensar), qué duda cabe de que la poesía acusa doblemente esta especificidad. Poesía, la de Magrelli, con una fuerte e inteligente conciencia de la fragmentación del lenguaje y de la realidad (por hacer una división un tanto ilusoria); al mismo tiempo hay una preocupación por la virtualidad cognocitiva de la poesía, resuelta, obviamente, en visiones poéticas. ¿Qué mira el poema? En muchos de sus mejores poemas, lo que vemos es la mirada del poema en su presencia inagotable.

El pozo en la memoria
Jon Juaristi
Selección y prólogo de María Lambeti
El tucán de Virginia
México, 1990

La poesía de Juaristi tiene poco que ver con los aguados surrealismos de cierta poesía joven española; tampoco con la elocuencia de gran parte de los jóvenes poetas de las últimas hornadas. Su parentesco le viene de cierta poesía de lengua inglesa, coloquial, de Auden, y, entre nosotros, de los Machado, Jaime Gil de Biedma y, ya en su misma generación, Luis Alberto de Cuenca. Es una poesía bien hecha, construida casi siempre sobre el endecasílabo y el heptasílabo, oscilando entre el tono meditativo, no ajeno a la narración, y la canción. Juaristi es un poeta en el que la presencia de su provincia natal se hacer notar y con la que mantiene —imagino que por los nacionalismo y la violencia— una relación crítica. A pesar de esto, es un poeta muy vasco, en el que la realidad cultural de su país —en su sentido más

amplio— está presente. Poeta que no cree en temas poéticos, introduce su vida inmediata y las referencias históricas que le son cercanas. Hay también la presencia de temas clásicos y guiños retóricos rectificados por la ironía. Como en Jaime Gil, hay un elemento melancólico relacionado con el tiempo y con la imposibilidad de creer demasiado en un sentido unificador de la vida: «No hay cicatriz que pueda con tu herida/ y mientes cuando escribes con soltura/ y te dices que al fin amas la vida».

El joven T.S. Eliot
Lyndall Gordon
FCE
México, 1989

Thomas Stearns Eliot (1888-1962) está teniendo en nuestra lengua un cierto revival: traducciones de su poesía completa, como las recientes de José Luis Rivas, la magnífica traducción de *Cuatro curtetos* llevada a cabo por José Emilio Pacheco, etc. Se acusa una cierta inclinación en los gustos hacia el Eliot último en detrimento de *La tierra baldía*, tal vez efecto de cierto conservadurismo que está reivindicando el neoclasicismo con cierto baño de ironía y modernidad. Sin embargo las grandes aventuras de las vanguardias no pueden ser enterradas, salvo si queremos enterrarnos a nosotros mismos.

Este libro de Lyndall Gordon estudia su vida hasta el período en que concluye *La tierra baldía*. Repasa al Eliot estudiante en Nueva Inglaterra, sus estudios filosóficos en los que buscaba un ideal de vida que, finalmente, encontró en la iglesia anglicana. La vida de Eliot está exenta de ese tipo de cosas que suele dar materia para las biografías: hay poca novela. Lo más remarcable fue su vida con Vivienne Eliot, su primera mujer, de la que hay tanta presencia en *La tierra baldía*. Más que una biografía es un biografía intelectual: eso es lo que se propone Gordon, utilizar la biografía para iluminar la obra. Difícil tarea. Gana la biografía, pero la obra que es, por definición, autónoma, no se beneficia tanto. El libro se acompaña con un interesante apéndice sobre las lecturas místicas de Eliot, una datación de los fragmentos de su primer gran poema y una nota sobre éste y el *Ulises* de James Joyce.

Antología poética
Georges Seferis
Introducción y traducción de Pedro Ignacio Vicuña
Visor. Madrid, 1989

Georges Seferis nació en 1890 en Esmirna. Es un escritor que ha vivido todos los avatares políticos y bélicos por los que ha pasado su país, a lo largo del siglo. Con una honda preocupacion por lo helénico, Seferis fue construyendo una obra carente del tan traído color local. Descendió a la raíz de su cultura para poder expresarla con hondura poética. Grecia y el mar Egeo; tradición y actualidad. En nuestro país se encuentran ya varios volúmenes con las obras de Seferis, estudios sobre el gran poeta griego, etc. Esta nueva versión, carente de fechas y otras indicaciones de edición que no ocupan mucho lugar y que son necesarias, se suma con dignidad a las anteriores traducciones a nuestra lengua. En su prólogo, Pedro Ignacio Vicuña sitúa al poeta en su contexto histórico y, sin dar nombres, lo relaciona con su generación. No es tanto una edición crítica o documentada como una posibilidad de entrar de manera desnuda a los poemas mismos.

Obras completas II
Manuel Altolaguirre
Edición crítica de James Valender
Istmo. Madrid, 1989

Segundo volumen de la edición crítica de Altolaguirre al cuidado del investigador James Valender, estudioso del poeta malagueño y a quien debemos, entre otros muchos trabajos, un valioso libro sobre Luis Cernuda. Este volumen recoge una biografía de Garcilaso de la Vega, el teatro, una selección extensa de sus guiones de cine y los capítulos que se conservan de su novela *El paraíso destruido*.

La biografía de Garcilaso fue publicada en 1933, es una obra desconocida para el lector actual, ya que después de la edición de Espasa Calpe no se volvió a imprimir. El autor, según nos informa Valender, hizo una edición abreviada, que se conserva inédita en el archivo de la familia Altolaguirre. Creo que es un libro a revalorar,

no sólo porque Altolaguirre hizo investigaciones pertinentes a la hora de llevar a cabo su trabajo, sino porque sus observaciones literarias y biográficas son realmente inteligentes, y su prosa de una gran calidad. De importancia desigual son el teatro y los guiones cinematográficos. No obstante, no carecen de interés. Valender, en las introducciones a cada apartado, aclara casi todos los entresijos de fechas e intenciones y nos sitúa estas obras —no todas completas— en una disposición óptima para acceder a su lectura. Aún queda por editar lo más importante —sin desdeñar muchas de estas lecturas—: la poesía de Altolaguirre.

Poemas de mayo y junio
Cintio Vitier
Editorial Pre-textos. Valencia, 1990

Cintio Vitier (Florida, 1921), uno de los mayores poetas cubanos, perteneció al mítico grupo de la revista *Orígenes*, que capitaneó Lezama Lima (sin olvidar la colaboración inestimable de Rodríguez Feo). Su poesía hasta 1953 fue recogida en el volumen *Vísperas*, al que seguirían *Testimonios* (1953-1968), *La fecha al pie* (1969-1975) y *Hojas perdidizas* (1988). A esto se suman varios libros de obra crítica y la novela *De Peña Pobre*. Tal vez, como incitación a su lectura, podríamos citar las palabras del mismo Vitier que esta edición de Pre-textos nos recuerda: «la poesía es una perenne batalla contra la tentación e infinitud de los rumores, lucha ceñida y rumorosa que nos pide la devoción por ella misma, no por sus cándidos trofeos. Pero es también un método, el principal en mí, de contacto desnudo con el ser de las cosas y de la existencia humana, de angustiada religazón al origen milagroso del idioma y el espíritu, en cuyas relaciones actúan como príncipes sombríos la historia y el agitado peso de la conciencia.»

Hebras del sol
Paul Celan
Trad. de Ela María Fernández Palacios y Jaime Siles
Colección Visor de poesía, Madrid, 1989

La obra de Paul Celan (Czrnowitz, Rumania, 1920-París, 1970) es una de las más llamativas de la poesía en lengua alemana de las últimas décadas. He escrito llamativa, pero quizá no sea esa la palabra, sino inquietante. Su escritura, cercana siempre al silencio, a un decir que se desdice al borde mismo de la escritura. Celan es un poeta de un hondo pesimismo y sus poemas lo muestran no sólo al nivel de los significados, sino en los significantes mismos. Ha llevado sus intuiciones intelectuales y metafísicas a la constitución de su propia escritura. Poesía fragmentaria, sin ningún afán de totalidad, encendida en sus pausas, seca, es uno de los testimonios más brillantes y lúcidos (una lucidez alimentada por una no creencia) de la poesía contemporánea alemana.

Obras completas
Eugenio Florit
Editado por Luis González del Valle y Roberto Esquenazi-Mayo
Society of Spanish-American Studies, USA, 1991, volumen V

Creo que lo más conveniente es citar unas palabras del epílogo de los editores que aclara las intenciones y el contenido de este libro: «Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y son ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto», así escribió Octavio Paz. Estas páginas de Eugenio Florit, llamadas *Obras completas*, no concluyen con este quinto volumen, «son un comienzo absoluto». Representan, sí, la incesante creación del poema único de Eugenio, el que sigue elaborando desde que escribió su primer verso. Ya prestos a decir que en estos cinco volúmenes está incluido todo lo creado por Florit, debe confesarse que faltan páginas, muchas páginas. No sólo páginas tangibles para el lector, sino las que él —sigilosamente— nos impide ver». Lo que falta es, sobre todo, lo que el propio poeta sigue escribiendo en su incansable labor que abarca ya la totalidad de nuestro siglo.

Tiempo al tiempo
Pedro Provencio
Poesía Hiperión. Madrid, 1991

Pedro Provencio (Alhama de Murcia, 1943) es autor de varios libros de poesía, ensayos y de una antología co-

mentada de poéticas de las generaciones del 50 y del 70. Este nuevo libro tal vez sea su obra más ambiciosa; en él reúne casi un centenar de poemas divididos en seis apartados. Dar al tiempo su tiempo no es fácil, tal vez por eso Provencio comienza el libro con poemas relacionados con el nacimiento, con la búsqueda de una significación, un tiempo y un espacio, para el hecho de nacer. La identidad es, en su imposibilidad, inagotable. Libro lleno de matices psicológicos, de introspección, en ocasiones irónica, descarnada, oscila entre una búsqueda de una razón vital suficiente y de una expresión poética certera; diario de bitácora y búsqueda llena de suturas, de un deseo de enlazar esos fragmentos que parecen condenados a desvanecerse a la deriva. El libro está pespunteado por la ironía: una ironía que no sólo se ejerce sobre un objeto exterior, sino también sobre su mismo hacer poético. Pareciera por momentos que Provencio cede a cierto lirismo, pero pronto se ve rectificado por un tono seco, por una mirada que sí cree en su poder de destrucción. Creo que en estas incisiones está su mejor voz, tal vez por ser la más auténtica; pero me pregunto si la ironía o el elemento crítico continuo puede ser fundador sin negarse a sí mismo. No trato de responder: *Tiempo al tiempo* está lleno de recovecos que el lector tiene que recorrer por sí mismo.

El corazón azul del alumbrado

Benjamín Prado

Libertarias. Madrid, 1991

Gran parte de la joven (más o menos) poesía española tiende a acentuar, desde un punto de vista temático, rasgos urbanos en su escritura y en su poética. La poesía debe contar o expresar la cotidianidad, los pequeños asuntos que nos ocurren en nuestra vida doméstica y las pequeñas aventuras nocturnas, etc. Por otro lado, se acompaña de un lenguaje con voluntad de sentido común, un lenguaje que sin entrar en muchas matizaciones se podría llamar directo, el lenguaje hablado estimado por Auden y que, entre nosotros, y en las últimas décadas, defendió Jaime Gil de Biedma. Por otro lado, esta poesía acentúa lo irónico y lo sentimental, dos formas de señalar al sujeto. No se devoran, sino que se alternan disminuyendo su fuerza. También estos dos rasgos estaban en Jaime Gil, maestro, sin duda, de este grupo de poetas granadinos y sevillanos (aunque no todos son de estos lugares) que reivindican la memoria y el hacer del poeta catalán. Este libro de Benjamín Prado está dentro de esta corriente. Es un libro bien hecho, con aciertos poéticos, con ecos evidentes de Jaime Gil y Auden. En ocasiones cae en lo demasiado fácil, los guiños demasiado particulares; pero el buen tono del libro sale triunfando.

República de viento

Aurelio Asiaín

Visor. Madrid, 1990

Aurelio Asiaín (México, 1960) es, a pesar de que ha publicado pocos poemas, uno de los poetas más interesantes de las nuevas generaciones mexicanas. Poesía de búsqueda formal, cercana en ocasiones al formalismo, es, al mismo tiempo, una conciencia afilada del fenómeno mismo de la poesía y de la naturaleza del amor. No es un poeta con un temario muy abierto, más bien se restringen al amor y a la poesía como meditación y transparentación del poema. Este libro tiene guiños importantes (Eliot, Paz, Jaime Gil, Gorostiza). Toda poesía es forma, pero la forma es algo más que ella misma: de lo contrario, sería ilegible. Los poemas de Asiaín se leen y nos muestran no un mundo, reflejos de éste: cuerpos en su instante de esplendor, palabras que brillan y desaparecen. La luz y la sombra «removiendo sombras en la memoria» (eco de Eliot), la presencia y su inconstancia.

República de viento parece un libro antologizado. Dicho sea en elogio y en crítica del mismo. Tal vez su autor debería ser más generoso con sus lectores y entregarnos el resto de su producción. Finalmente es el tiempo quien elige. Con este libro, con algunos de sus poemas, Asiaín ha encontrado un sitio entre la nueva poesía mexicana.

Itabira, antología

Carlos Drummond de Andrade

Edición y traducción de Pablo del Barco

Visor. Madrid, 1990

Drummond de Andrade es un poeta conocido en España. Una primera traducción de sus poemas se publicó

en 1951 a cargo de Rafael Santos Torroella. Posteriormente se han publicado varias, en nuestro país y en Hispanoamérica. Drummond es, junto a Cabral de Melo Neto, tal vez el mayor poeta brasileño desde las vanguardias (llamada *modernismo* en Brasil y que Pablo del Barco no explica en su prólogo, pudiendo confundir a los lectores no muy informados). A diferencia de Cabral, Drummond es un poeta desigual, pero posiblemente más inspirado. Su vasta obra poética incide en una preocupación pesimista sobre la condicion humana; por otro lado hay una preocupación constante por el mundo de su infancia (la hacienda paterna) y cierto mundo brasileño: Minas Gerais. Poeta melancólico, es, al mismo tiempo, un escritor de una rara dureza. En 1945 se afilió al partido comunista, llevado por su preocuación social, su solidaridad, etc. No fue el mejor año para sumarse a esta aventura. Sus poemas sociales, algunos de los cuales pueden leerse en esta antología, no son los mejores de su obra y caen, como ha sido habitual también en nuestra lengua, en significados demasiado chatos que atentan contra la imaginación poética. Su mismo poema a García Lorca está afectado de tópicos. Pero no es este el mejor Drummond. La antología de Pablo del Barco, tal vez no sea muy antológica porque no destaca lo más excelso, pero al sumarse a las otras ya existentes, amplía, para el lector de lengua española, el mundo del gran poeta brasileño que falleció en 1987. Por cierto, un homenaje de interés se hizo por entonces en la revista *Vuelta* a cargo de Haroldo de Campos, Horacio Costa, Guillermo Merquior y otros.

Antología
Ramón Xirau
Editorial Diana. México, 1989

Ramón Xirau (Barcelona, 1924) es autor de una extensa obra, escrita esencialmente en México, donde reside desde que en su infancia llegara con el exilio de su padre, el también filósofo Joaquín Xirau. Entre sus libros principales hay que destacar *Palabra y silencio* (1964-72), *Mito y poesía (1964), Poesía y conocimiento* (1979), *Cuatro filósofos y lo sagrado* (1986), etc. En cuanto a sus libros de poesía, esta antología de la totalidad de las vertientes de su quehacer literario recoge una breve pero interesante muestra. Como ocurre con escritores con distintos registros literarios, alguno queda más opacado no siempre con justicia, sino por la inercia de las clasificaciones.

La poesía de Xirau está llena de instantáneas, de pequeñas visiones (pequeñas por su noción fragmentaria, no por su valor) que se enlazan por un profundo sentido de la existencia. Poesía inteligente y a la par sensible. Tal vez la mejor suya sea la más concisa, la que casi desnuda consigue crear todo un mundo, una presencia indudable. En ocasiones nos recuerda ciertas cosas de Stevens, en otras a Paz, pero siempre a una voz de poeta, la de Ramón Xirau.

Hojas de hierba
Walt Whitman
Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges
Lumen, Barcelona, 1991

Para el gran cuentista argentino, la literatura no era otra cosa, finalmente, sino una labor de traducción. ¿Lectura platónica? Traducir: dar en otra lengua un reflejo del texto original que a su vez se convierte en original. Esto es lo que hace Borges. Traductor experimentado, lleva a cabo en esta traducción parcial de *Hojas de hierba* una recreación de valía, a pesar de que aquí y allá no esté a la altura del original. No es una traducción de gran finura filológica, pero no se le puede negar que puede ser leída como si se tratara de un libro escrito, con gran calidad, en nuestra lengua. La editorial Lumen, al reeditar esta obra del gran poeta norteamericano traducido por Borges, nos posibilita tanto una posible lectura de Whitman como el seguimiento de Borges como traductor. El escritor argentino se muestra en el prólogo deudor de la traducción de Francisco Alexander (Quito, 1956), pero le critica su a veces literalidad. Tal vez aquí esté la clave de ciertas libertades interpretativas de esta obra.

J.M.

CUADERNOS AMERICANOS 24

CONTENIDO

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

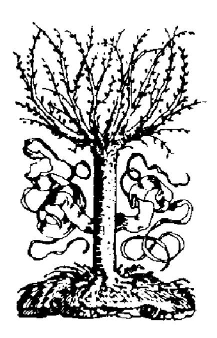
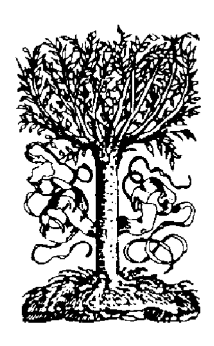
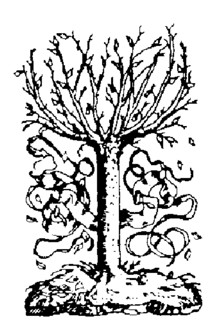
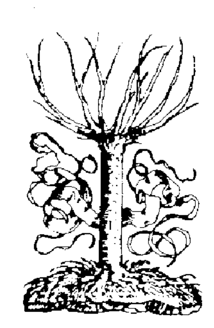
Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla: Nota editorial.

Federico Mayor: En el 50º Aniversario del CSIC.

Emilio Muñoz Ruiz: CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto: El CSIC durante el período de la consolidación democrática.

Eduardo Primo Yúfera: Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río: La investigación científica en España y el CSIC.

Enrique Gutiérrez Ríos: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español.

Manuel Lora Tamayo: Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk: Mario Bunge: un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo: Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde: Una década de divulgación científica en España: La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey: Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España.

Julio R. Villanueva: La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo: La ética ante el reto de la postmodernidad.

Anna Estany: Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences.*

José L. Luján López: Galton, Francis: *Herencia y eugenesia.*

José Sala Catalá: Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena: López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica.*

Enrique Lewy Rodríguez: Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa.*

MARZO 1990

Pedro Salvador: La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87: un ensayo de valoración.

Natividad Carpintero Santamaría: La fisión nuclear y la Unión Soviética, 1949: Georgi Flerov, recuerdos de un científico.

Vicente Ortega: Algo más que ingenieros. Reflexiones sobre la formación en ingeniería.

León Olivé: Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia.

Manuel Calvo Hernando: Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza: Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García: «*TOMMASO. Campanella. Mathematica*».

Sebastián Alvarez Toledo: Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico.*

Eloy Rada: Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas.*

S.F.C.: Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LETRA
INTERNACIONAL

NUMERO 20 (Invierno 90/91)



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Ana María Gazzolo
La poesía de Javier Sologuren

Isabel de Armas
Irreductible Albert Camus

Francisco José Cruz
Antonio Porchia: la experiencia del abismo

Arnoldo Liberman
Sigmund Freud: un interrogante wagneriano

Joan Estruch Tobella y **Eugenio Cobo**
Centenario de Alarcón